ENGLISCHE STUDIEN.

46. BAND.

PE
3
E6

ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.

46. band.

Leipzig.
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1912—13.

Reprinted with the permission of Akademie - Verlag

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LIMITED
Berkeley Square House, London, W.1

1. heft s. 1—176 ausgegeben ende Dez. 1912.
2. heft s. 177—336 ausgegeben anfang Juni 1913.
3. heft s. 337—482 ausgegeben ende Juli 1913.

First reprinting, 1965, Johnson Reprint Corporation

Printed in West Germany

Druck: Anton Hain KG, Meisenheim (Glan)

INHALT DES 46. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

Seite

Notes on Anglo-Saxon syntax. By Olaf Johnsen 1
Zur mundart des nordöstlichen Schottland. Randglossen zu Mutschmanns *Phonology*. Von O. Ritter 9
Horestes von John Pickeryng. Von Friedrich Brie 66
Zu den quellen von Shaksperes *Twelfth Night*. Von Hermann Conrad 73
Notes on the Technique of Meredith's Poetry. By C. D. Locock . . 86
Quellenstudien zu englischen denkmälern. I. Von F. Holthausen . 177
Über die neuenglische vokalverschiebung. Von Josef Mařik 188
Wer war Andrew Ols? Von Otto Schellenberg 197
Das komische bei Shakespeare. Von Max J. Wolff 206
Das datum des pseudo-Shakespeareschen *Sir Thomas Moore*. Von Levin L. Schücking 228
Beckfords persönlichkeit. Von Fritz Jung 252
Das Benediktiner-offizium und die beziehungen zwischen Aelfric und Wulfstan. Von Bernhard Fehr 337
Shakespeare und Orlando Pescetti. Von G. Sarrazin 347
The "Champion" and some unclaimed Essays by Henry Fielding. By John Edwin Wells 355
Die quintessenz des Shawismus. Von Helene Richter 367

BERICHTE.

Neuere Chaucer-literatur. Von John Koch 98
Recent Studies of Gray. By Clark S. Northup 114

BESPRECHUNGEN.

I. Sprachgeschichte.

Amerikanismen s. Thornton.
Englische Sprachgeschichte s. Jespersen, Lindelöf.
Franz, *Shakespeare-grammatik*. 2. aufl., wesentlich vermehrt und verbessert. Ref. L. Kellner 130
Jespersen, *Growth and Structure of the English Language*. Second edition revised. Ref. Eilert Ekwall 269

Seite

Jones (Daniel), *Phonetic Readings in English.* Ref. Hugo Lötschert 275

Langenscheidts *Taschenwörterbuch der englischen und deutschen sprache.* Zusammengestellt von Dr. H. Lindemann. 2 teile. Ref. Eugen Borst 136

Lindelöf, *Grundzüge der geschichte der englischen sprache.*

—, *Elements of the History of the English Language.* Translated by Robert Max Garrett. Ref. Eilert Ekwall 271

Neuenglisch s. Shakespeare-grammatik, Wörterbücher.

Ortsnamen s. Zachrisson.

Phonetik s. Jones.

Shakespeare-grammatik s. Franz.

Thornton (Richard H.), *An American Glossary.* Being an attempt to illustrate certain Americanisms upon historical principles. Ref. Johannes Hoops 133

Wörterbücher s. Langenscheidt, Thornton.

Zachrisson, *Some Instances of Latin Influence on English Place-Nomenclature.* Ref. Heinrich Mutschmann 272

II. Literaturgeschichte.

Allgemeines s. Politische prophezeiung.

Altenglische Literatur s. Snell.

Balladen s. *Chevy Chase.*

Böhtlingk, *Shakespeare und unsere klassiker.* I. band: *Lessing,* II. band: *Goethe,* III. band: *Schiller.* Ref. Hermann Jantzen. 294

Chaucer s. Berichte.

Chevy Chase-ballade s. Neßler.

Clough s. Lutonsky.

Deloney, The Works of. Edited from the earliest extant editions and broadsides with an Introduction and Notes by Francis Oscar Mann. Ref. Friedrich Brie 148

Gray s. Berichte.

Heldensage s. Panzer.

Lutonsky (Paula), *Arthur Hugh Clough.* Ref. H. Lötschert . . . 306

Lyrik s. Müller (Alexander).

Miller (Frank), *The Poets of Dumfriesshire.* Ref. Hans Hecht . . 302

Mittelenglische Literatur s. Müller (Alex.); Chaucer.

Morgan (Charlotte E.), *The Rise of the Novel of Manners.* A Study of English Prose Fiction between 1600 and 1740. Ref. Friedrich Brie 300

Müller (Alexander), *Mittelenglische geistliche und weltliche lyrik des 13. jahrhunderts (mit ausschluß der politischen lieder) nach motiven und formen.* Ref. Gordon Hall Gerould 141

Neßler, *Geschichte der ballade Chevy Chase.* Ref. Fritz Jung . . . 150

Neuenglische Literatur s. *Chevy-Chase,* Clough, Deloney, Gray, Seneca-übersetzungen, Shakespeare, Swinburne; Miller, Morgan.

Seite

Panzer (Friedrich), *Studien zur germanischen sagengeschichte.* II. *Sigfrid.* Ref. Léon Polak 279
Politische Prophezeiung s. Taylor.
Richter (K. A.), *Shakespeare in Deutschland in den jahren 1739—1770.* Ref. Max J. Wolff 293
Richter (Ludwig), *Swinburnes verhältnis zu Frankreich und Italien.* Ref. Federico Olivero 309
Roman s. Morgan.
Schottische Literatur s. Miller.
Seneca-übersetzungen s. Spearing.
Shakespeare s. Böhtlingk, K. A. Richter, Wetz.
Shakespeares *Hamlet.* Übersetzt von A. W. Schlegel, revidiert und mit einleitung und anmerkungen hrsg. v. Hermann Conrad. Ref. Fritz Jung 292
Siegfriedsage s. Panzer.
Snell, *The Age of Alfred (664—1154).* (Handbooks of English Literature edited by Professor Hales.) Ref. Fr. Klaeber 287
Spearing, *The Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies.* Ref. Max J. Wolff 291
Swinburne s. Richter (Ludw.).
Taylor (Rupert), *The Political Prophecy in England.* Ref. Gordon Hall Gerould 137
Vergleichende Literaturgeschichte s. Woodberry, Shakespeare, Swinburne.
Wetz, *Die lebensnachrichten über Shakespeare, mit dem versuch einer jugend- und bildungsgeschichte des dichters.* Ref. Levin L. Schücking 142
Woodberry, *The Torch.* Ref. Maurice Todhunter 276

III. Neueste Literatur.

Bennet (Arnold), *Leonora. — Anna of the Five Towns.* Ref. O. Glöde 317
Castle (Agnes and Egerton), *Love gilds the Scene and Women guide the Plot.* Ref. O. Glöde 151
Croker, *The Serpent's Tooth.* Ref. Fritz Jung 326
Davis, *The Man who could not lose.* Ref. O. Glöde 320
Hewlett, *Rest Harrow.* Ref. F. Kratz 312
von Hutten, *Sharrow.* Ref. O. Glöde 152
London (Jack), *When God laughs, and other stories.* Ref. O. Glöde 322
Mason, *The Turnstile.* Ref. O. Glöde 324
Moore (Frank Frankfort), *The Marriage of Barbara.* Ref. F. Kratz 312
de Morgan, *Joseph Vance.* Ref. F. Kratz 312
Thurston, *The City of Beautiful Nonsense.* Ref. F. Kratz . . . 312
Wells (H. G.), *Marriage.* Ref. Fritz Jung 326
White, *The Broken Phial.* Ref. F. Kratz 312
Williamson (C. N. and A. M.), *The Guests of Hercules.* Ref. O. Glöde 154

Seite

IV. Verschiedenes.

Who's Who in America. A Biographical Dictionary of notable living men and women of the United States. Vol. VII: *1912—13.* Ed. by Albert Nelson Marquis. Ref. J. Hoops 155

Zeitschriftenschau. Vom 20. Oktober 1912 bis 30. Juni 1913 . . 479

MISCELLEN.

Zur altenglischen wortkunde. Von Otto B. Schlutter 156
Walter W. Skeat †. Von A. Schröer 163
Bibliothek für englische kultur in Hamburg 176
Zu ae. *rēde* 'lectio'. Von Fr. Klaeber 330
Corrigenda to 'Notes on Anglo-Saxon Syntax'. By Olaf Johnsen . 330
A Marginal Note on Syntax. By Otto Jespersen 330
Hamlet in Italien. Von Max J. Wolff 332
The conduct of 'The attendant spirit' in *Comus*. By J. F. Bense . . 333
(The) man — (the) woman. Von F. P. H. Prick van Wely . . . 335
To *Seafarer* ll. 72 ff. By K. Sisam 336
Dichtungen von Robert Browning, übersetzt von Oscar Tychsen 470
Ankündigung von arbeiten 481
Kleine mitteilungen 176. 336. 482

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

Bense 333.
Borst 136.
Brie 66. 148. 300.
Conrad (Herm.) 73.
Ekwall 269. 271.
Fehr 337.
Gerould 137. 141.
Glöde 151. 152. 154. 317. 320. 322. 324.
Hecht 302.
Holthausen 177.
Hoops 133. 155.
Jantzen 294.
Jespersen 330.
Johnsen (Olaf) 1. 330.
Jung 150. 252. 292. 326.
Kellner 130.
Klaeber 287. 330.
Koch (John) 98.
Kratz 312.
Locock 86.
Lötschert 275. 306.
Mařik 188.
Mutschmann 272.
Northup 114.
Olivero 309.
Polak 279.
Prick van Wely 335.
Richter (Hel.) 367.
Ritter 9.
Sarrazin 347.
Schellenberg 197.
Schlutter 156.
Schröer 163.
Schücking 142. 228.
Sisam 336.
Todhunter 276.
Tychsen 470.
Wells (J. E.) 355.
Wolff (Max J.) 206. 291. 293. 332.

NOTES ON ANGLO-SAXON SYNTAX.

I. The Present Participle.

§ 1. Mätzner (Gramm. III³ 78) speaks of »allein stehende partizipien . ., welche sich zwar zum teil mittelbar an ein nennwort anlehnen oder einen genannten begriff supplieren lassen, zum teil aber völlig isoliert ein subjekt erraten lassen müssen«. He gives, however, no instance from Anglo-Saxon of this purely logical use of the participle. In the Blickling Homilies I have found an example where the present participle is apparently logically attached to the subject of a preceding sentence: "Se haliga Andreas þa cwæð, 'Mīn Drihten Hælend Crist, ne forlæt me, ac send me þinne engel of heofonum . . . .' And þus *cweþende*, fyren wolc astah of heofonum, and hit ymbsealde ealle þa ceastre" (Blick 245), where the subject of *cweþende* must apparently be sought for in: *Se haliga Andreas þa cwæð*. The right explanation is probably that the use of *cweþende* is due to the Latin source, and that it renders a duo-ablative in the original. If more examples could be adduced, it would be of great interest, as it would thus be proved that the use of the so-called "unattached participle", which is rather frequent in Modern English, is not a "blunder", but a construction found in the oldest stages of the language and sanctioned by the genius of the English language.

II. The *swa-swa* Correlation and Addenda to "On the Use of Instrumental *the* with the Comparative" [1]).

§ 2. Speaking of the *swa-swa* correlation in Anglo-Saxon Mätzner (Gramm. III³ 551) remarks: »Nicht immer ist *swa* verdoppelt«, and quotes from Cædmon: *Of þam twige siddan*

[1]) Engl. Stud. 44, 2.

ludon láðvende leng svá svíðor réðe væsime (Cæd. 986). In my own collections I have two other examples of the leaving out of one of the *swa's*, one from the Blickling Homilies: "Hwæt we witon þæt æghwylcum men biþ *leofre swa* he hæbbe holdra freonda *ma*" (Blickl. 121—123), and one from Ælfric's "Lives of Saints": "Gif hwylc gedwola. oðde awoffod man. wyle furðor smeagen and þæt anginn oferstígan. mid dysilicere dyrstignesse. þonne bið he þam men gelīc þe arærþ sume heage hlæddre. and stihð be þære hlæddre stapum. oðþæt he to ðæm ænde becume. and wylle þonne git stīgan ufor. astihð þonne buton stapum. oð þæt he stedeleas fylþ mid *mycclum wyrsan* fylle *swa* he *furðor* stáh" (Ælf. I 12). Though Mätzner gives no example of this construction from M. E. it is found there also, as will be seen by the following instance from the Ancren Riwle: "Euer me is *leouere so* ȝe don *gretter* werkes" (An. R. 420). This dropping of *swa*, which is very rare, reminds one of the leaving out of demonstrative *the* in the *the*-correlation, which may be compared to the dropping of *τοσοῦτῳ* and *eo* in Greek and Latin. I have myself elsewhere given three instances from Modern English of demonstrative *the* being left out in correlation and explained this as a contamination [1]). The dropping of *swa* in Anglo-Saxon is not due to a compromise, and the reason for it is dubious. It should, however, be remembered that also in other instances of correlation Anglo-Saxon shows a tendency to drop *swa*, as seen in e. g. *hwa swa* for *swa hwa swa* and *hwilc swa* for *swa hwilc swa*.

§ 3. In the comparative *swa*-correlation we should expect to find *swa* + comparative in the principle clause and *swa* + comparative in the subordinate one. That *swa* + comparative in the former is sometimes replaced by *swa* + two coordinate comparatives is shown by the following examples from Wulfstan: "*Swa* heora ofspringes and mancynnes *mare* weard, *swa* deofol *mā and mā* manna forlærde and getihte" (Wulfst. 10); and a *swa nyr* ende þissere worulde, *swa* wyrð fyrenlusta and synlicra dæda *â ma and ma* mannum gemæne þurh deofles dara and his unlara (ib. 56). This usage is due to a contamination of the same kind as that mentioned in my

[1]) See "On the Use of Instrumental 'the' with the Comparative" Engl. Stud. 44, § 6c.

paper on the *the*-correlation, where I have shown that a compromise is sometimes made between the *the*-correlation and constructions in which a parallel progression is expressed by the co-ordination of two comparatives. The quotation bears the closest resemblance to the following example from Modern English: But this course has its drawbacks and dangers, which become *more and more evident the more* the conditions diverge from those sketched above (Sweet Lang 78)[1]. The difference between the two constructions is that in the former *swa* is retained before the coordinate comparatives while in the latter *the* is left out.

§ 4. In § 6a of my paper "On the Use of Instrumental *the* with the Comparative" I have given two examples from Wulfstan of *þy* + the comparative being employed in the *swa*-correlation. I am now able to quote a still earlier instance of this mixture from the Blickling Homilies p. 35: "*Swa* we nu on *maran* forhæfdnesse lifiaþ þās dagas, ⁊ on andrysnum þingum beoþ on þysse worlde, *swa* magon we *þe maran* blisse habban þa Eastardagas, ⁊ swa we sceolan þa hwīle þe we lifgaþ her on worlde", where both *swa* and *þe* are used in the principle clause, as is the case in the second example from Wulfstan quoted in the paper just mentioned: "and *æfre swa* he *eadmodlicor* þæt deð *swa* him god ælmihtig *þe raðer* gemiltsað".

§ 5. In two examples quoted by me from Chaucer I have shown that he leaves out the relative *the* in the *the* correlation. The following instance from from the Sax. Chron. and from "Old English Homilies" (12th and 13th century) show that this usage was not unknown to an earlier period: Siððen he spedde æfre leong þe bet (Sax. Chron. 253); "ah ic eow segge to soðe *þes* þu hefdest *mare* deruenesse on þisse liue of þine licome. *þes* þu scoldest hersumian *þe bet* þine leofe drihten and halden his bibode" (O. E. Hom. 21), where *þes* is used to intensify. With these two examples may be compared the use of *hu* in: Lufade hine *leng hu georner* (Exeter Book 112).

III. *Hwilc* + *þe* instead of *swa*.

§ 6. In his dissertation »Das englische relativ im 11. und 12. jahrhundert« (Berlin 1908) p. 58 Anklam says that in

[1]) Engl. Stud. 44, § 6d.

"Vices and Virtues" *hwilch* + noun is frequently used in connection with *ðe*, e. g. *hwilche dai ðe*, where *þe* has the function of *se* < Ags *swa* in *hwilche daige se*. His opinion is that *ðe* is due to a mistake, the scribe intending to write *se*. Dr. Trampe Bödtker ("Critical Contributions to Early English Syntax") proves this supposition of Anklam's to be wrong by giving some examples of the same usage from the Saxon Chronicle. He then compares *hwilc abbot þe* to *hwilc man swa*, and goes on to say that the ommission of the first correlative in *swa hwilc* + noun *swa* having impaired the feeling of correlation, the subordinate clause was connected with the noun, and the introductory word *swa* replaced by the relative pronoun *þe*. But this does not hold good, as even in *swa hwilc swa* itself the idea of correlation was less prominent than that of the indefinite and general. The best proof of Dr. Trampe Bödtker's not being right is that *þe* was used also when the first correlative was retained. Thus I find in the "Oldest English Texts" (ed. by Dr. Sweet in EETS.) a very early instance of *ðe* being used for *swa* after *swa hwelc* + noun: "ic ðec biddo ðæt *suæ hwelc mon ðe* mine gemynd on eorðan doe, ðonne afierr ðu from ðæs monnes húsum ælce untrymnesse"[1]) (178); and in Blick. Hom. ne sylþ he hit us to þon þæt we hit hydon, oþþe to gylpe syllan, *sam*[2]) *hwylcum mannum* þe naht swiþe God ne lufaþ (53). The first *swa* has been retained and the use of *þe* instead of the second *swa* has not impaired the feeling of correlation more than it already was in *swa hwilc swa*. The same rule holds good as to *hwilc swa*. *Hwilc* is an indefinite pronoun with the meaning of "any, any one, some one". And Curme says in his "A History of the English Relative Constructions"[3]) that the use of *swa-swa* — both of which he regards as demonstrative ad-

---

[1]) This example is taken from a fragment which according to Sweet is evidently written in the 9th century.

[2]) According to the glossary attached to the edition of the Blick. Hom. in EETS. this *sam* is to be translated "or". But Curme says that in the Rule of St. Benet *sam* is used instead of *swa* in connection with the indefinite relatives; and this is the case also in the example from Blick. Hom. Bosworth gives no instance of this use of *sam*.

[3]) Journal of Engl. and Germ. Philol. 11, 195.

verbs — in connection with *hwilc* gave the expression general and indefinite force: "any one who, that one who". Thus undoubtedly the correlative function, which already in *swa hwilc swa* gave way to the other and more important one, was not weakened even when the first *swa* was left out as in *hwilc swa*. *Swa* preceding *hwilc* has a demonstrative function, and the effect of leaving it out may be compared to the omission of *swa* in the principle clause of comparative correlation. As shown by the examples in § 2 of this paper, the dropping of *swa* has not injured the correlative sense. In point of fact in *hwilc swa* and *swa hwilc þe* the idea of correlation is no more impaired than in *swa hwilc swa*. In all these three instances the general and indefinite sense always comes to the fore.

Now Curme shows how *seđe* having often the general sense of "he that, whoever", mingled with *swa hwelc swa*, the result being a new type "*seđe suæhuelc*" [1]). The way in which this compromise was brought about puts us on the right track to the explanation of *swa hwilc* + noun *þe*, and *hwilc* + noun *þe*, both being due to a contamination.

I have said that Curme regards the two *swa's* in *swa hwilc swa* as demonstratives. But the second *swa* has, in fact, a relative function, just as *þe*, which in opposition to Curme I maintain had a relative function in Anglo-Saxon, in *swa hwilc þe*. Now the demonstrative pronoun *se* + noun + relative *þe* sometimes had an indefinite and general sense: eadig biþ *se wer þe* ne gæđ on geþeaht unrihtwisra (P. I 1), its sense being closely related to that of *swa hwilc* + noun *swa*. Owing to the indefinite and general character which the two constructions had in common, a contamination of *se* + noun *þe* with *swa hwelc* + noun *swa* took place. The first result of the compromise was that relative *þe* replaced relative *swa;* hence arose the form *swa hwilc* + noun *þe*, which on the *swa* being dropped resulted in *hwilc* + noun *þe*. *Swa hwilc wer swa* by fusion with *se wer þe* became *swa hwilc wer þe*, which in turn changed to *hwilc wer þe*, as in Anklam's *hwilche dai đe*.

---

[1]) Ib. p. 196.

IV. The Omission of *þæt.*

§ 7. Dr. Trampe Bödtker gives as an early instance of *þæt* introducing indirect speech: *7 badd he shollde ledenn hemm* (Ormm.). This usage was, however, of older date, as I have come across a much earlier example in the Blickling Homilies: 7 wæs cweþende þis wæs se þridda dæg geworden (Blickl. 143).

V. ON Demonstrative *þis* and *þæt.*

§ 8. In *Grundriß* we are told that the juxtaposition of *this* and *that* (e. g. *you that way — we this way*) appeared in the 14th century and was due to French influence. Wülfing has shown that *this* and *that* already in Anglo-Saxon denoted what was nearer and what was farther off; but according to Dr. Trampe Bödtker they do not seem to have been used in juxtaposition like O. H. German *noh thizi noh thaz* in the oldest stages of the language. Not till early ME. he says, was the distinction between the two pronouns made use of as in Ormm. *whatt Abraham, whatt Moysæ, whatt tiss 7 tatt profete.* The following quotation from Ælfric's "Lives of Saints" shows, however, that the plurals of *þis* and *þæt* are used in the same way as *tiss 7 tatt* in Ormm: And he wæs þus sprecende. hwæðer ænig munuc on eorðan sy. þæt me mage aht niwes getæcan. oððe me on ænigum þingum gefultumian þæs þe ic sylf nyte. oððe pæt ic on þam munuc-licum weorcum sylf ne gefylde. oþþe hweðer ænig þæra sy. þe westen lufiað. þe me on his dædum beforan sy; *Das and þysum* gelīcum him þencendum. him æt-stōd sum engel (II 4). And under *þes* Ia in Bosworth and Toller's Anglo-Saxon dictionary I find that *þes* is used "where objects are contrasted, *this as opposed to that,* one as contrasted with others"; and among the examples is the following quotation from the Blickling Homilies, which I shall render more fully than the dictionary does, in order that the proper use of *þis* and *þæt* may be more clearly seen: "Ne biddan we urne Drihten þyses lænan welan, ne þyssa eorþlicra geofa þe hrædlice from monnum gewitaþ, ac biddon we Drihten þæs leohtes þe næfre ne geendað. *þis* leoht we habbaþ wiđ nytenu gemæne, ac *þæt* leoht we sceolan secan þæt we motan habban mid englum gemæne, in þæm gastlicum þrymmum" (Blick. 21), where the contrast between *þis* and *þæt* is beyond dispute.

§ 9. Wülfing says (§ 262) that *ðes, ðeos, ðis* frequently point to a relative pronoun more emphatically than *se seo, þæt*. The following example is interesting as showing that *þis* was sometimes used when the relative was preceded by demonstrative *þæt* (*þæt þæt* = that which): "Gefæstna *þis* Hælend. *þæt þæt* ðu on ūs gewyrcst" (Ælf. I 92).

§ 10. *þæt* frequently points to a preceding clause. When this is the case after *þæt þæt* we have a conglomeration of three *þæt's: þæt þæt* ic gelyfde *þæt* ic geseo. / *ðæt þæt* ic gehihte. *þæt* ic hæbbe nū. (Ælfc. I 182); — *þæt þæt* ðu Þe sylfum nelt on þinum life becuman. / ne do ðu *þæt* oðrum menn (Ælf. I 258); — *þæt þæt* ge doð on minum naman anum of þysum læstum. / *þæt* ge doþ me sylfum (Ælf. II 224); — *ðet ðet* swuðest auaunceð 7 furðreð hit, *þet* is onlich stude (An. 156). This construction may be compared to: *þær þær* seo sidefulnyss bið *ðær* bið eac seo clænnyss (O. E. Hom. 300). This double emphasis is also found where *hit* precedes or follows *þæt þæt:* And cwæðaþ þæt *hit* god sæde *þæt þæt* hi secgað (Ælf. I 328); — Ðonne ðæt mod ðenceð gegripan him to upahæfenesse ða eaðmodnesse, *ðæt ðæt* he utan iowað innan he *hit* awendeð (Past 54).

§ 11. In O. E. Homilies (12th and 13th century) I have come across one instance of *þet þet* being used in the sense of "he that": Nimað ȝeme nu leofemon hwilche ȝife he us gefeð *þet þet* ear us bohte deore (O. E. Hom. 19).

§ 12. The Oldest English Texts" afford a very early instance of demonstrative *þæt* referring to a preceding noun: swa ðet lond an horsalege, swe *ðet* an leangafelda (O. E. T. 452) which may be added to the numerous later examples quoted from Anglo-Saxon by Dr. Trampe Bödtker.

VI. *Of* Governing a Dependent Clause.

§ 13. Prof. Jespersen says in "Growth and Structure of the English Language" that constructions like: "he talked of how people had injured him", where a dependent clause is governed by a preposition may be due to Scandinavian influence. Dr. Trampe Bödtker seems to be of opinion that Jespersen is wrong, but he gives no example earlier than Orrm. That this usage is due to a tendency in the language itself is undoubted. In Anglo-Saxon a preposition frequently governs

a dependent clause introduced by an interrogative pronoun: ⁊ he þa lærde his apostolas, him sægde *þurh hwæt* seo saul eadegust gewurde (Blick 159); Ac he hraðe axode | *for hwilcum intingum* hi wæron swa wundorlice bliðe (Ælf. II 164). This use of a preposition was extended also to clauses introduced by *hu:* Forðæm ðæt wære getacnod *on hu* mislecum ⁊ *on hu* monigfealdum mægenum se sacerd sceolde scinun beforun Gode (Past. 82); And eac he birð rammas ymbutan ðæt mod his hieremonna, ðonne he him gecyð *mid hu* scearplicum costungum we sint æghwonan utan behringde (ib. 162); Ða sint to manienne ðæt hie geornlice geðencen *mid hu* micelre giefe ofer him wacað se Scippend (ib. 391). þus ic wæs lange on mænigfealdum. and mislicum nydþearfnyssum. and on unmætum costnungum winnende. and wraxligende. and me ða siþþan oþ þeosne andweardan dæg. and mine earman sawle. and minne lichaman þæt godcundlice mægen geheold. mid me sylfre symle smeagende *of hu* micclum yfelum heo me alysde (Ælf. 40).

VII. The Infinitive.

§ 14. In Anglo-Saxon I have come across one instance of the infinitive mark *tó* being used eliptically, that is with the infinitive understood from the foregoing: ⁊ gif us hwa abylgþ, þonne beo we sona yrre, ⁊ willaþ þæt gewrecan gif we magon, þeah we beotiaþ *tó* — "though we threaten to" (Blick 33).

Oxford. Olaf Johnsen.

ZUR MUNDART DES NORDÖSTLICHEN SCHOTTLAND.

Randglossen zu Mutschmanns *Phonology*.

H. Mutschmanns Lautlehre des nordostschottischen dialekts, die die reihe der *Bonner studien zur englischen philologie* eröffnet [1]), ist für eine anfängerarbeit eine recht erfreuliche leistung. Bei Wyld und Bülbring vorgebildet, besitzt der verf. tüchtige phonetische und sprachgeschichtliche kenntnisse; er verfügt über eine lebhafte kombinationsgabe und ein selbständiges urteil; er weiß wichtiges und unwichtiges zu unterscheiden; und er befleißigt sich einer wohltuenden stilistischen knappheit, wobei es ihm freilich nicht immer gelingt, die klippe der unklarheit zu meiden.

Angesichts der genannten vorzüge hätte ich mich gern zu einem uneingeschränkten lobe bekannt; aber ich kann nicht verschweigen, daß die ergebnisse der arbeit nach meiner überzeugung nur zum teil auf anerkennung anspruch machen dürfen. Eine abschließende leistung ist M.s *Phonology* nicht; und im wesentlichen liegt das daran, daß M. die schwierigkeit seiner aufgabe stark unterschätzt hat.

Zunächst gibt die art, wie sich M. sein dialektmaterial verschafft hat, zu bedenken anlaß. M. hat den dialekt an ort und stelle selbst nur etwa zwei monate lang studiert und sich im übrigen [2]) mit der auskunft, die ihm von schottischen bekannten und sachfreunden wurde, begnügt. Mag letztere noch so reichlich ausgefallen sein, so kann ich doch nicht umhin,

---

[1]) *A Phonology of the North-eastern Scotch Dialect on an Historical Basis.* By Heinrich Mutschmann. Bonn 1909. X + 88 ss.

[2]) Die benutzung von Ellis, Wright, Gregor als selbstverständlich vorausgesetzt.

dies verfahren allzu summarisch zu finden; ich selbst hätte mich daraufhin keinesfalls an die darstellung eines englischen dialekts gewagt. Selbst dem gewiegtesten dialektforscher würde es, glaube ich, schwer fallen, in so kurzer zeit hinter die feinheiten einer mundart zu kommen; um wieviel mehr einem anfänger, der noch dazu ausländer ist? So sind es denn nur die handgreiflichsten sprachlichen tatsachen, über die M. berichtet, und die uns in der hauptsache bereits aus Ellis, Wright, Murray usw. bekannt waren. Im faktischen gelangt er über seine vorgänger kaum wesentlich hinaus. Wir wußten, daß D. 39 in verschiedene untermundarten zerfällt; eine genauere abgrenzung hat auch M. nicht versucht. Auf satzphonetische fragen, sprachmelodisches u. dgl. geht er nicht ein; er gibt lediglich eine phonologie des einzellautes resp. -wortes. Dabei vermißt man aber eine große zahl von wörtern, die aus diesem oder jenem grunde eine erwähnung verdient hätten; daß sie in ihrer dialektischen lautung heute sämtlich nicht mehr anzutreffen seien, halte ich für gänzlich ausgeschlossen [1]). Mit seinen vorgängern, von deren angaben die seinen verschiedentlich abweichen, hat sich M. leider nur in den seltensten fällen auseinandergesetzt.

In § 6 bezeichnet M. als hauptziel seiner arbeit '[to offer] an exposition of the historical development of the modern dialect.' Damit kommen wir zu der frage nach der 'historical basis' seiner abhandlung. Wie ist es mit dieser bestellt? Welche älteren texte von M. herangezogen sind, lehrt sein verzeichnis s. VII. Texte aus D. 39 sind in befremdend geringer zahl darunter. Das reiche urkundliche material des gebiets ist glatt ignoriert; die dialektwerke von Robert Forbes, Alexander Ross, Andrew Shirrefs (1790) ua. haben keine berücksichtigung gefunden; die interessante schrift des aus Aberdeenshire gebürtigen Sylvester Douglas (1743—1823) *On the*

---

[1]) Ich greife ein paar heraus: *apple, April, arrow, blain, bosom, bounty, chair, cuckoo, egg, elbow, famine, Friday, froth, god, gosling, gout, gruel, heathen, heather, hoof, joist, language, lark, liberty, marrow, mean* (sb.), *might, moth, nettle, nose, onion, path, peace, salmon, sieve, twelvemonth, twilight, whim, Whitsun, wick, wind, wren; acquainted, empty, even, false, fast, female, like, naked, narrow, nasty, pretty, quiet, recent; them, which, ye, your; beat* (prt.), *behave, bleat, build, fasten, haven't, kept, launch, learn, let* (prt.), *lodge, ravish, reckon, said, says, saw* (inf.), *slept, tickle, travel, wade; ever, seldom, twice; thence, thither; and, as, else, though; athwart, beneath, upon.*

Provincial Dialect of Scotland ist unbenutzt geblieben; dafür figurieren die ballade *Chevy Chase*, Ramsays *Ever Green* und andere dialektzeugnisse von mehr als zweifelhaftem wert. Als historische hauptquelle haben M. die gedichte von Alexander Scott gedient, 'whose genius and poetry were essentially Scotch, and therefore less subject to the influence of English', etc. (s. 6). Mir scheint auch diese bevorzugung von Scott nicht gerechtfertigt; wie stark Scott englisch empfinden und schreiben konnte, lehrt das lied *Favour is fair* (bei G. G. Smith, *Specimens of Middle Scots*, p. 42) oder das gedicht *May is the moneth maist amene*, das zeilen enthält wie diese: 'In May quhen men ȝeid *everichone*, With Robene Hoid and Littill Johne.' Daß Scotts gedichte nicht im originalms., sondern in den sammelhss. von Bannatyne und Maitland überliefert sind, war dabei nicht zu vergessen. Kurz, auch die historischen grundlagen von M.s untersuchung können nicht als völlig ausreichend bezeichnet werden.

M. geht von dem schottischen lautsystem aus, wie es für die zeit um 1300 anzunehmen ist. Das ist nur zu billigen. Aber es stört, daß er auch für diese frühe zeit den ausdruck *Middle Scotch* braucht, den wir für eine beträchtlich spätere periode anzuwenden gewöhnt sind. Durch einen hinweis auf die dürftige dissertation von Reeves wird die bisherige (Murraysche) einteilung denn doch nicht abgetan! Wann übrigens M. s e i n '*Early* Scotch' ansetzt, ist nicht ersichtlich; er vermeidet, mit diesem begriff zu operieren, obwohl doch die bezeichnung *Middle Scotch* logischerweise ein *Early* (oder meinethalben *Old*) *Scotch* voraussetzt. Die weite ausdehnung, die M. dem begriff *Middle Scotch* gibt, hat naturgemäß manche unzuträglichkeiten im gefolge, so zb. wenn wörter wie *leal* und *pleasure* § 104 mit 'MSc. *ī*' erscheinen, während *blew*, *new* usw. § 160 noch mit 'MSc. *ēu*' angesetzt werden.

Ein frühschottisches vokalisierungsgesetz.

Besonderes interesse dürfen M.s ausführungen §§ 13 ff. über ein »frühschottisches vokalisierungsgesetz« beanspruchen. M. versucht hier, für eine reihe anscheinend ganz disparater lautlicher erscheinungen eine einheitliche erklärungsgrundlage zu gewinnen. Leider hat er sich bei seiner beweisführung auf den lautstand des Nordostschottischen beschränkt; zu welchem

nachteil für die verläßlichkeit seiner ergebnisse, wird eine nachprüfung derselben zeigen.

Das von M. aufgestellte gesetz lautet: '1. The first half of a long labial or guttural consonant — *pp, (ff), bb, mm, kk, hh, gg* — and the same consonants — *p*, etc., if short and followed by another consonant, were changed into *u* after back-vowels; this *u* formed a diphthong with the preceding vowel — MSc. *au, ou, uu* > *ū*, — which developed regularly into Modern *ā, au, ū* respectively. 2. The first half of the long front consonants — *kk, (hh), gg* — and the same consonants followed by another, were changed into *i* after front-vowels; this *i* formed a diphthong with the preceding vowel — MSc. *ei, ii* > *ī*, — which developed regularly into *ē, æi* respectively.'

Daß gewisse kurze konsonanten unter bestimmten umständen vokalisiert werden können, ist eine phonetisch ohne weiteres verständliche tatsache, die sich denn auch vielfach belegen läßt (vgl. roman. *auto* < *actum*, *faito* < *factum*, *cautivo* < *captivum* usw. [hierzu W. Foerster, *ZfrPh.* 2, 166, Schuchardt ebd. 4, 146], jüt. *saus* < *saks* [Pedersen, *KZ.* 36, 108] usw.); daß aber lange konsonanten eine veränderung der art erfahren sollten, daß sie in ihrer ersten hälfte zu vokalen würden, dürfte kaum sofort einleuchten. Jedenfalls wären hier sprachgeschichtliche parallelen sehr erwünscht gewesen. Bei schott. *owsen* 'oxen', auf das M. verweist ("just as" § 15), liegt natürlich der erste fall vor: vollständige vokalisierung eines kurzen konsonanten. [Übrigens wäre denkbar, daß das *w* in *owsen* mit dem *k*-schwund direkt nichts zu tun hätte; vgl. msch. *fowsie* 'ditch' < frz. *fossé*, neusch. *joustle* neben *jostle*, *jossle* 'to push through a crowd', *pross, prowse* 'to give oneself airs' (nach Wright *DD.* zu dän.-dial. *pros* 'haughty'); der übergang von *ks* zu *ss* würde im Ndl.-Ndd., im Gälischen und anderwärts seine parallelen haben.]

Am wichtigsten und zahlreichsten sind die fälle, in denen einem frühschottischen *ă* die moderne lautung [ā] gegenübersteht. Letzteres ist die lautgesetzliche entsprechung von frühsch. *au̯ (au* 'owe' > [ā] [1]), *drau* > [drā], **dwaum* 'dwalm' > [dwām] usw.); und ein seiner regel gemäß entwickeltes *au̯*

[1]) Modernschottische lautungen setze ich in eckige klammern.

nimmt nun M. in all jenen fällen als vorstufe des modernen [ā] an. Wenn zb. heut neben [akr] 'acre' die scheideform [ākr] auftritt, so würde ersteres nach M. die direkte fortsetzung von msch. *ăcre*, letzteres hingegen die entsprechung einer diphthongvariante **aucre* sein.

Hiergegen habe ich zunächst das bedenken, daß sich eine so scharfe scheidung zwischen [a] und [ā], wie sie M. benötigt, in wirklichkeit gar nicht durchführen läßt. Das [ā] ist ja in den hier in betracht kommenden fällen gar kein 'langer' vokal, sondern es hat die bekannte modern-schottische quantitätsminderung erfahren; es ist nur halblang, und M. hätte besser getan, statt [ā] etwa [ā̀] oder [à] zu schreiben. Er selbst macht § 37 die bemerkung, *a* scheine der einzige vokal zu sein 'that is not quite shortened, when »stopped«[1]; when representing MSc. *au*, it is never quite short even before a voiceless consonant; therefore, the »stopped« as well as the half-long variety are . . equally rendered with the symbol *ā*, as they are nearly identical in quantity'. Anderseits erklärt Murray *DSS.* 97: '*short* . . . quantity in Scotch is longer than English short quantity, though not quite so long as English long quantity'; und 'with *æ* and *à* [i. e. *a*] . . . there is a great tendency to lengthen the short vowel before the mutes' (p. 98). Damit würde sich der unterschied zwischen [akr] und [ākr] auf ein minimum reduzieren[2]. Ich zweifle denn auch nicht, daß wir bei [ākr, ā̀kr] ohne die M.sche annahme eines **aucre* auskommen; die [ā̀]-form wird sich aus *ăcre* bei schwach geschnittenem akzent durch eine kleine quantitätsverschiebung entwickelt haben, die des weiteren vermutlich mit einer leichten zungensenkung in zusammenhang stand[3]. [Ich möchte dementsprechend auch [ā] resp. [à] nicht als '*mid*-back-wide' auffassen, wie M. tut, sondern als '*mid*-back-wide-*lowered*' oder als '*low*-back-wide' (vgl. unten zu § 163), wobei ich an die von E. A. Meyer aufgedeckten quantitätsverhältnisse des englischen niedrigen frontvokals *æ* erinnere[4].]

---

[1]) An welche fälle ist hierbei gedacht?

[2]) Vgl. noch Wright *DGr.* p. 12: 'In the Sc. dialects the vowels are generally medium long' und Ellis *EEP.* 5, 681: 'vowels generally of medial length.'

[3]) Vgl. die senkungstendenz der schottischen vokale *ĭ* und *ĕ*.

[4]) Wenn vom 15. jahrh. an für *à* die graphie *au* auftritt, so erklärt sich diese völlig ungezwungen als 'umgekehrte schreibung': ursprüngliches *au* ist

In wahrheit liegt die sache offenbar so, daß die grenzen zwischen [a] und [ā, à] im Schottischen stark verschwimmen[1]). Das sei noch an einigen beispielen gezeigt. Alexander Ross reimt in seiner *Helenore* (ich zitiere nach Longmuirs ausgabe von 1868) *daut: that* (p. 146), *mad: haud* (194), *maun: can* (209), *draff: hauf* (225) usw.; Andrew Shirrefs reimt *crack* ([a] M. p. 28) auf *wa'k* 'walk' (p. 37), *that* auf *fau't* (41, 159), und *fash* ([ā] M. § 171) auf *cash* (68, 73), *rash, smash, lash* (349); und Rob. Burns reimt zb. in dem liede *Yestreen I had a Pint o' Wine* den eigennamen *Anna* auf *saw na, withdrawn a', maunna.* Die angaben über die quantität des *a* widersprechen sich nicht selten; M. transkribiert [fadr], Ellis dagegen (cf. Wright) [fādir]; M. schreibt [hād] 'hold', Ellis (und Wright) [had]; M. kennt nur [bak] 'back' und [kjak] 'cake', Ellis daneben auch [bāk] (*à* Wr.) und [kjāk][2]) usw. Was die gewöhnliche schottische schreibung belangt, so erscheinen vielfach *a* und *au (aw)* nebeneinander, gleichviel ob es sich um altes *ă* oder *au* handelt; also einerseits zb. *backie, bauckie* vb. (zu *back, DD.*); *backie, au* 'bat'; *caff, cauf* 'chaff'; *caller, cauler; cham, au* 'to chew voraciously'; *clam, au; dammer, daumer* 'to stun'; *fash, au; gaff, gawf* 'to laugh noisily'; *glam(m), au* 'to snatch at'; *glamour, au; haver, au* 'oats'; *labour, au; rackle, raucle; sprachle, au; stammer, staumer; swagger, swauger; tabbard, tawbart; tabbern, tawburn; wakriff, au; yammer, yawmer;* — anderseits zb. *austern, astren* 'austere'; *bausond, bassen'd; bawsy, bassie* '(old) horse'; *caudle, caddel; causey, a; claut, a; dwaum, a; fawn, fan* (zu me. *fawe*); *haud, had* 'hold'; *hause, hass; Lawland, Lallan; sautit, satit* 'salted' usw.

Vor allem aber ist eins zu beachten: nach ausweis von *au*-schreibungen wie grammatikerzeugnissen findet sich die lautung [à] (resp. [ā]) als entsprechung von älterem *ă* gar

---

im Schottischen sehr früh zu einem tiefen *a*-laut monophthongiert worden. Man beachte schreibungen wie *Maupheus* 'Maphaeus' (dh. *Maffeo*) und *bawburd* (frz. *bâbord*) bei G. Douglas, *austuce* = *astuce* (afrz. *astuce*) in der *Complaynt of Scotland* usw.

[1]) W. Gregor (bei Ellis 777) bezeugt die 'variable length of vowels' für seine mundart.

[2]) Vgl. die schreibung *kyaak* bei Cassie, *Scots Magazine*, N. S. 13 (1894), 228 und Mrs. Allardyce, *The Goodwife at Home* (nw. Abd.).

nicht selten auch vor zungenspitzenlauten, ein umstand, der von M. so gut wie ganz ignoriert wird. Vor der annahme, daß sich in all diesen fällen ebenfalls zunächst ein *au* entwickelt habe, dürfte M. selbst zurückschrecken. Ich habe mir die folgenden schottischen beispiele notiert:

-d:

adder [ādər] Lth. Edb., Wright;

bad [bād] Inv. Bch. Abd., Wright;

msch. *bald* (= **baud*), *bawd* 'bade';

baud 'thicket or mass of whins' < gäl. *bad*;

baud, bawd 'hare' (Abd. Fif. Roxb.), ident. mit me. *badde* 'cat'; davon abgeleitet *badrans, baudrons* 'a kindly designation for a cat';

baugie, bawgy (G. Douglas) 'badge';

blad, blaud, blawd 'flat piece of any thing; large leaf of cabbage; large fragment or portion'; 'firm flat blow' (wohl scheideform zu [blèd] 'blade' < ae. *blæd*);

caudie, cawdie 'caddie';

craudoun (msch.) 'cradden';

dad, daud, dawd 'to knock; violent stroke'; 'large piece' [1]);

father [fādər] ne. & sn. Sc., [fādir] Bch. Abd. [2]), Wright;

faudom, fawdom, faldom (msch.) 'fathom';

gad, gaud, gawd 'goad' < an. *gaddr* (bei G. Douglas im reim auf *frawd;* unzutreffend Gerken, Diss. Straßbg. 1898, s. 7);

[gȁdərən] 'gathering' neben [gadərt] Cromár, Ellis 771, 780;

jad, jaud 'jade' (Chaucer *iade*);

lawd (16.—18. jahrh.) 'lad'; modernsch. [ā, å, à, a]; M. vermutet s. 29 wenig glücklich: 'The lengthening may be due to emphasis (?)';

rampauge 'rampage';

scad, scaud 'faint gleam';

[spād] M. § 166 'spade' < ae. *spada* (mit me. erhaltung der kürze, *spăd-*; an beeinflussung durch *spald* 'to split' ist schwerlich zu denken);

---

[1]) 'The occasional Sc. spelling *daud* does not imply a long vowel, but merely the low back wide (a), often approaching (ǫ),' Murray *NED.* s. v.

[2]) Schriftsprachlicher einfluß ist bei diesem [ā] wenig wahrscheinlich.

[wādʒ] 'wedge' Lth. Edb., Wright[1]);
[wādʒəz] M. § 121 'wages' zu afrz. *wage;*
wauger (Johnny Gibb) 'to wager';

-t:

àtri [ā] "attery", ae. *ættrig* (Alex. Geddes [Buchan] in *Trans. Soc. Antiquaries Scotl.* I 1792);
cat [kāt] Lth. Edb. (sonst schott. [a, à]), Wright;
daut 'to caress with tenderness', *dauty* 'fondling' (wohl zu einem onomatopoet. **dat-* 'tätscheln, streicheln', verwandt mit **dad-*, nasaliert **dand-* in *dandle* 'liebkosen'; vgl. auch die schreibung *datted* 1633, *NED.*);
grat [ā] 'wept' D. 36, Ellis 748;
scrawt (Sc. nCy. Yks., *DD.*) < *scrat* 'to scratch'[2]);
tatty, tawty (tattit, tawted usw.) 'tangled, matted' (zu ae. *tættec-*);
wart [wərå̄t] wm. Sc. < *[wrat] (oder mit metathese < *[wå̀rt]?);
watch [wåtʃ] n. Ayr. Lth. Edb. (sonst gilt schott. [a]; schon frühschott. *wauch* Bruce 1, 520);
wet [wāt] Lth. Edb. (+ [wīt]; sonst gilt schott. [a, à] neben [ī]; sekundäres *a* < *e* hinter *w*);

-n:

banner (die lautung [ā, å̄] neben [ē] bezeugt G. G. Smith, *Specimens of Middle Scots*, p. XIX);
brannit, brauny 'brindled';
can sb. [kān] Ayr. (sonst schott. [a, à]);
candle [kānl] Bch., Abd. + [kanl] (M. kennt nur diese lautung), w. Frf. e. Per. Ayr.; [kå̄nl] Lth. Edb. n. Ayr., Wright;
crane [krān] n. Ayr. (sonst schott. [à, a; ē]);
dander, dauner 'to stroll';
Daunie 'Daniel';
drant, draunt 'to drawl or drone in speech';

---

[1]) Bei der vorstufe [wadʒ] (so lautet das wort noch heute in ne. sn. & s. Sc. s. Ayr. Peb. Kcb.) handelt es sich, wie auch bei den meisten fällen von [wå̀l] < [wal] (s. u.), um sekundär aus *ă* hinter *w* entwickeltes *å̆* (hierzu M. § 88a). Vgl. die dehnung des sekundären *a* in [krå̄ft] 'croft' n. Ayr., [så̄ft] 'soft' Lth. Edb.

[2]) Kontamination mit *claw?*

faint [fānt] Bch. + [fènt], Abd. + [fant, è], Wright;
gander [gānər] Bch. Abd., [gāndər] Edb., [ā̀] Lth., Wright;
grannie, graunie < *grannam* 'grandmother; old woman';
janner, jauner 'idle talk';
man sb. [mān] Lth. Peb. (sonst schott. [a, à], Wright; doch vgl. die schreibung *gueedmaan* bei Mrs. Allardyce);
man, maun vb. 'must' < an. *man;*
pan [pān] Lth. Edb. (sonst schott. [a]);
saunt (18. 19. jahrh.) 'saint'; vgl. auch zu § 170;
tawn (Allan Ramsay) 'to tan, bronze';
wander [wāndər] Sh. I. w. Frf. e. Per. (sonst schott. [wanər, à, o]), Wright;
want [wānt] Ayr. Lth. Edb.;
when, fahn ne. Sc. ('interrogative only', Gregor bei Ellis 780); [hwān] Lth. Edb.;
wren [rān] Ayr., Wright (sonst schott. [a, e]);

-n' (< ausl. -*nd*):

band, brand, hand, land, stand, strand, wand (vielfach mit [ā, ā̀] bezeugt; vgl. auch schreibungen wie *hauns* (Burns), *staan* (Mrs. Allardyce), *straun* usw. M. kennt p. 28 für D. 39 nur [lan, stan], vgl. dagegen Murray *DSS.* 28 und Wright *Index* s. v. *land*)[1];

-r[2]:

argle-bargle, aurgle-bargain 'to *argue* obstinately, dispute';
arr, aur 'scar' < an. *ørr*;
aware [əwār] D. 39 (M. § 121) zu me. *iwar (war,* comp. *varrar* Bruce);
bark vb. [bārk] Bch. Abd. Ayr. (sonst schott. [a; e, æ]);
barley schott. [ā, ā̀, à, a; å];
barm schott. [ā, ā̀, à, a];
barn schott. [ā, ā̀, à] Wright, [a] D. 39 nach M. § 80;
baron [bārən] D. 33, Murray *DSS.* 135;
barrel [bårl] Lth. Edb. (sonst schott. [a, à, ɐ]);
barrow (me. *barewe*) [bā̀rə] Peb.;
car, caar 'left-handed';

[1]) Auch vor [ŋ] kennt das Schottische sekundäres [ā, ā̀], vgl. Wright's *Index* s. vv. *anchor, ancle, bang, bank* usw.

[2]) Vgl. auch Murray *DSS.* 144[b].

carrot [kārit] Edb., Wright;

dark [dārk] nm. Sc., [ā̀] Ayr., [å] n. Ayr. Lth. Edb.;

darn [dārn] Bch. Abd. sn. Sc. Ayr., [å] Lth. Edb. (aber [a] w. Frf. e. Per. s. Ayr. Kcb, [e] wm. Sc. Peb., [æ] s. Sc.);

daur [dār] 'dare' (M. § 82 versucht für das wort eine sondererklärung);

daurg, daarg < *darg* < *dark* < *dawark* etc.;

dawrd (Skinner) 'to push, or fling' < *dard* 'to "dart", throw, cast';

dear D. 39 [dār] neben [dīr] (M. § 82, s. o.);

far [fār] ne. Sc., but Abd. + [far], Wright ([ā] Ellis; M. kennt § 80 nur [a]); [fā̀r] Peb.; [får] wm. Sc. Lth. Edb.;

farthing schott. [ā̀, a; å; æ];

[gārdē] "gardy" i. e. 'arm' D. 39, Ellis 775;

hard schott. [ā, ā̀, à, a];

harl, haurl 'to drag';

harns [ā] 'brains' Cromár, Ellis 773 (M. § 80 [a]);

haur (Lan., Jamieson) < *harr* 'to speak with what is called a burr in the throat';

heard D. 39 [a, ā], Ellis 781 (M. kennt nur [a]);

marrow [mārə] n. Ayr., [māri] Edb., Wright;

naur, naar < *nar* 'near' ([nār] ne. & sn. Sc. + [nīr], Wright);

scar, scaur 1. 'cliff' < an. *sker*, 2. 'to scare';

shard [ā] 'little despicable creature' Cromár, Ellis 774;

shargar [ā] 'lean person' Cromár, Ellis 773;

squaar 'square' (zb. bei W. Buchanan, *Glimpses of Olden Days in Aberdeen*, 1870);

star [star] ne. Sc., but Bch. Abd. [stār], Wright (sonst gilt schottisch [ā, à, a; å; æ]);

stern sb. [ā] Bch. Abd. (sonst meist [e, æ]);

tar schott. [ā, à, a; å; æ]; dazu *taury* 'tarry' Rnf. *DD.;*

waar 'were' D. 33 (*waur* bei W. Thom, *Rhymes*, D. 39);

war, waur 'worse' (vgl. M. § 89);

warm [ā] w. Frf. e. Per. s. Ayr. Lth., [å] Edb. (sonst gilt [à, a]);

warn [ā] ne. Sc. w. Frf. e. Per. s. Ayr.; [å] n. Ayr. Lth. Edb. (sonst gilt [a; ė, ē]);

[wārsl] 'wrestle' Lth. Edb., [å] Ayr. (sonst gilt [warsl], [rasl]);

wart [wārt] Bch. Abd., Wright (sonst meist [wart, rat]);
whaur, faur (far) < *whar* 'where';
world [wārld] sn. Sc. w. Frf. e. Per., Edb. + [wārl]; [wårl(d)] Lth., Wright (sonst gilt [a, à, ɐ; o, ó])[1]);
yard [ā] D. 39, Ellis 781 (M. § 79 [e]);

-l:

cauler < *caller* 'cool, refreshing';
swallow [swåli] Lth.;
twelve [å] Lth. Edb. (aber [a] D. 39, [à] D. 33);
waal 'well' sb. D. 34 (aber [a] D. 39, [à] D. 33);
waal, wall 'to weld' (in der schreibung *well* noch bei G. Douglas);
whelp [å] Lth. Edb. (sonst schott. [a, o]);

-s:

[ās] 'ash (of fuel)' s. Ayr., [ās̀] Lth. Edb., Wright (vgl. nschott. *alse* Compl. of Scotl.);
castle [ā] Ayr., [ā̀] Lth. Edb. (sonst [a, à]);
lass [ā] Lth. Edb. (sonst [a, à]);
tawsy 'little cup' (Ramsay's *Ever Green*, Gloss.);
wasp [ā] Lth. Edb., cf. [wåps] Lth. Edb. (sonst schott. [wasp]);
west [ā] Lth. Edb. (sonst [a, à]; *wa-* < *we-*);

-sh:

[ā̀ʃ] 'ash (tree)' Lth. Edb. (sonst [a, e, æ, ɛ̀]);
[ā̀ʃ] 'ask' D. 35 (+ [aks]), Ellis 742;
braushie < *brashy* 'showery';
fash [a, ā̀] 'to trouble';
fashion [å] Lth. Edb., *faashin* Mrs. Allardyce D. 39;
[skıā̀ʃ] 'clash' D. 35;
[wā̀ʃ, wà̀ʃ'n] D. 34, Ellis 727.

In chronologischer hinsicht wäre zu bemerken, daß die [ā, ā̀] vor den lauten *l, s, ʃ* im allgemeinen erheblich jünger zu sein scheinen als die vor den verschlußlauten *d* und *t;* die dehnungstendenz muß eine geraume zeit hindurch, vielleicht jahrhundertelang, wirksam gewesen sein. In gewissen gegenden erscheint sie besonders stark ausgeprägt; ich nenne namentlich

[1]) Vgl. die schreibung *waurld(ly)* bei John of Ireland.

Lothian, Edinburgh und Ayr, außerhalb Schottlands Antrim, Northumberland und Westmoreland. —

Nach M. s. 9 wurden die lautgruppen *aks* und *agg* regelrecht zu *eis*, *eig*, woraus neusch. [es, eg]. Daß diese entwicklung nicht die einzig mögliche war, zeigen formen wie [èks], *yaux* (nosch.) 'axe', *craug* 'neck, craig', *jaug* < *jag*, *stravaug* < *stravag*. Übrigens dürfte das *s* in [es] 'ash' dieselbe deutung wie in [bɑs] 'bush', [wɑs] 'wish' usw. (Wright *DGr.* § 343) zulassen.

Wenn M. für die wörter mit neusch. [ā, à] gegenüber frühsch. *ă* eine zwischenstufe mit *aᵾ* nicht zu erweisen vermocht hat, so ist der diphthong (*oᵾ* > [ɑu]) in [dɑug] 'dog', [hɑup] 'hops', [kɑupr] 'copper' usw. eine unbestreitbare tatsache[1]). Die frage ist nur, ob wir ihn uns nach dem M.schen gesetz zu erklären haben, wonach das *ᵾ* als vokalisierte erste hälfte des *g* resp. *p* aufzufassen wäre, oder ob wir in dem *ᵾ* nicht einfach einen übergangslaut sehen wollen, der gewiß nicht auffälliger wäre als die *i̯*, *ᵾ* in me. *heih*, *auh*, *pouh* usw. (hierzu Sweet *HES.* 696, 727). — Die entgegengesetzte entwicklung hat etwa von *hop*, *top* zu [hap, tap] geführt (M. § 64), und es ist von vornherein klar, daß das nebeneinander von [hap] 'hop' (Wright) und [hɑup] 'hops' oder von [tap] 'top' und [tɑupəkən] 'little top' (§ 177) in ein und derselben mundart nur auf dialektmischung beruhen kann. Welche der beiden entwicklungen für D. 39 als eigentlich bodenständig anzusehen ist, bedarf noch einer näheren untersuchung. Beide sind bereits mittelschottischen ursprungs (ungenau Murray *DSS.* 239); ich erinnere an schreibungen wie *rolk* 'rock', *ysowpit* 'sopped' (G. Douglas)[2]), *howp* 'hope' (Alex. Scott), *houp* (:*loup*, Montgomerie)[3]) einerseits, *appin* 'open' (*Compl. Scotl.*; südschottisch, Murray CII), *af* 'off', *appen*, *caps* 'cups', *drapping* usw. (Dalrymple; Ayrshire? Cody XIII) anderseits.

Ebensowenig wie bei *oᵾ* (nosch. [ɑu]) vermag ich die unentbehrlichkeit des M.schen gesetzes bei **eᵾ* (nosch. [e]) aus

---

[1]) Zu *dog* s. u. meine bemerkung zu § 177.

[2]) Sogar *Bowcas* 'Boccaccio' 2. 8, 19.

[3]) An das von M. s. 10 konstruierte **hop*, **hopes* nach der *a*-deklination glaube ich nicht recht. Die erhaltung der kürze wird mit dem verschlußlaut zusammenhängen; daneben mögen die urspr. dreisilbigen formen des verbs eingewirkt haben.

e vor palataler konsonanz anzuerkennen; auch bei **dreik* < (an.) *drekkia, *heik* < *heck* usw. braucht nicht partielle vokalisierung des verschlußlautes vorzuliegen, sondern genügt die annahme einer *glide*-entwicklung vollkommen. Ein besonders skeptisches gemüt könnte sogar zweifeln, ob es in den fraglichen fällen überhaupt zur bildung eines *ei*-diphthongs gekommen sei; es ließe sich denken, daß der palatale endkonsonant den vorhergehenden vokal verengt [ẹ] und in dieser qualität bis heute festgehalten habe.

Ich möchte noch bemerken, daß M. (ähnlich wie bei ȁ) die eben besprochene entwicklung zu [ẹ] vorzungenspitzenlauten nicht kennt, während andere forscher sie auch hier bezeugen. Dafür nur einige beispiele. Murray *DSS.* 241 ff. transkribiert mit [ẹ] *bent, men*[1]*), ten, then; dealt; Bẹthlem* (er schreibt sogar *ẹft·r* [cf. *aifter* Johnny Gibb; daneben steht D. 39 [ẹ], Ellis 780] und *lẹft* [neben ẹ]); Gregor (bei Ellis 685 ff.) hat [ẹ] in *kettle*[1]*), pet, tell, ken*[1]*), length* [lẹnþ][2]*), men;* Wright gibt für Abd. [ẽdʒ] 'edge' und [hẽdʒ] an und verzeichnet [bẽd] für w. Frf. e. Per.; — die gruppe *-ench* lautet [ẹnʃ] mindestens in D. 33, Murray 145 b.

Es blieben schließlich noch die fälle mit [u] und (*ĭ >) [æi], zb. neusch. [skug] < an. *skugge* und [dæikï] < *dicky* ([pæik] 'pick' M. § 15 kann wegen me. *pīke(n)* nichts beweisen). Auch hier zwingt uns m. e. nichts, eine teilweise konsonantenvokalisierung in M.s sinne anzunehmen; wir haben lediglich für die betreffenden frühsch. *i* und *u* enge artikulation vorauszusetzen[3]) und diese konnte leicht durch die phonetische eigenart der folgenden konsonanten hervorgerufen sein (vgl. Sweet *HES.* 649, 661). Eine quantitätsverschiebung als primäre ursache (? ae. *sooc* Ep. < *socc, buuc* Cp. < *bucc*, *HES.* 390) dürfte kaum in frage kommen.

Ich glaube gezeigt zu haben, daß es M. nicht gelungen ist, den beweis für die richtigkeit seines vokalisierungsgesetzes zu erbringen. Die erörterten lautlichen erscheinungen lassen sämtlich auch eine andere erklärung zu, die sie zum teil sogar

---

[1]) M. § 86 [kɛn, kɛtl, mɛn]. Ross reimt *ken* auf *fain* (p. 249).

[2]) M. § 50, b 2 [lịnþ].

[3]) Der übergang von ĭ > ĭ und ŭ > ŭ ergab sich dann leicht, indem die enge qualität der laute stärker als ihre kurze quantität empfunden wurde; vgl. die analogen beispiele bei Murray *DSS.* 96/7.

mit entschiedenheit verlangen. Daß die gültigkeit seines gesetzes eine außerordentlich beschränkte ist (so daß also eigentlich nur von lautlichen tendenzen zu reden gewesen wäre), hat M. selbst anerkannt (§ 18). Immerhin bleibt es sein verdienst, die diskussion über diese bisher wenig beachteten dinge eröffnet zu haben.

Aussprache.

Die darstellung der aussprache unseres dialektes (§§ 21—45) hätte man noch eingehender gewünscht; zu auseinandersetzungen mit Ellis, Gregor, Wright usw. wäre gerade hier reichlich gelegenheit gewesen. M. findet in den verschiedenen teilen von D. 39 im wesentlichen dieselbe artikulationsbasis; leider gibt er nicht an, in welchen punkten sie sich von der zentral- (und der süd-)schottischen unterscheidet. (Murray spricht *DSS.* 79 von der 'peculiarly thin and narrow vocalization of the language north of the Grampians — so different from the broad and heavy vowels of central Scotland' und bringt dieselbe mit dem starken flämischen einschlag in der bevölkerung des nordostens in zusammenhang)[1]. Auf die verschiedenheit der 'intonation' in der aussprache von Aberdeen und der der küste von Moray wird bereits in Sinclair's *Statistical Account* hingewiesen, vgl. Ellis 764.

Recht interessant sind M.s bemerkungen über die vokalquantität des Nordostschottischen (§ 24); hat er richtig beobachtet, so würden sich die quantitätsverhältnisse von D. 39 mit den von Murray beschriebenen nicht völlig decken. Murray lehrt für ursprüngliche längen in der stellung vor einfachem *r, z, v, đ* lange quantität[2] und erklärt dazu: 'long quantity in Scotch is much longer than long quantity in English'; M. dagegen bezeichnet die vokale in der nämlichen stellung als halblang und meint, sie seien 'shorter than the ordinary long vowels in English'. Über die quantität ursprünglicher längen vor den nasalen *m* und *n* spricht sich M. nicht besonders aus; doch bieten seine transkriptionen [halb-]länge: [blīm, brīm, dīn, mīn, sīn, hēm, kēm 'comb', rūm, sūm, drūn] usw. Murray

[1]) Ich möchte bei dieser gelegenheit eine gründliche untersuchung des wortschatzes auf ndl.-ndd. elemente hin empfehlen.

[2]) Man beachte die analogie des modernen Französisch: Länge gilt vor stimmhaften reibelauten und vor *r*.

lehrt für diese fälle bekanntlich kürze infolge von 'stopping': *seĭn* 'seen', *mŭin* 'moon' usw.; nach ihm hätten also die nasale die gleiche kürzende wirkung wie die verschlußlaute, während sie sich nach M. in D. 39 zu den stimmhaften reibelauten stellen würden. Ellis, der p. 765 für D. 39 länge in *moon* bezeugt[1]), findet dieselbe freilich auch in *stool*, wo M. in übereinstimmung mit Murray kürze durch 'stopping' angibt[2]). Wrights transkriptionen lassen kein einheitliches prinzip erkennen (abgesehen etwa davon, daß bei [e] vor *n* die länge entschieden vorwiegt); man vergleiche die ansätze *frame* ne. Sc. [ē], *lame* [ė], *name* [ė + ē]; *dream* [ī] ne. Sc., *team* [ī] Abd., *steam, stream* [ì] ne. Sc.; *doom* [ū] Bch. Abd., *gloom* [ū] ne. Sc., but Abd. [u], *room* [u] ne. Sc.; — *none* [e] ne. Sc. + [ī], but Bch. Abd. [i], *one* [ė] ne. Sc. + [ì], but Bch. Abd. [ī]; *clean* [ì] ne. Sc., but Abd. + [ī], *lean* vb. [ì] Bch. Abd., *mean* vb. [ì] ne. Sc. + [ī], *mean* adj. [ī] Bch. Abd.; *done* [ī] ne. Sc., but Bch. [i], Abd. + [ì], *noon* [ɪ] Bch. Abd.; *down* [u] Sc. + [ū], *drown* [ū] ne. Sc., *gown* [ū] ne. Sc., but Bch. [u], Abd. + [u], *sound* adj. [u] ne. Sc. usw. — Auf das verhältnis von quantität (auch qualität?) und accentschwere geht M. nicht ein. Vermutlich würde sich auch hier manches interessante ermitteln lassen; vgl. zb. die form [héém] bei Murray *DSS.* 241 in *Ruth* I, 1 '*he*, and his wife, and his two sons' (dagegen [hem] an der gleichen bibelstelle Teviotdale und Ayr); oder 'sieben' Banff *sẹv'n*, emphatisch *seev'n* Gregor bei Ellis 777.

Den noschott. *ụ*-diphthong in *dog, stolen* usw. beschreibt M. als 'mid-back-narrow + high-back-wide-round' [ɑu]; das zweite element wäre mit dem hohen vokal in engl. *put* identisch (was deshalb auffallen könnte, weil in den entsprechenden *i*-diphthongen gesenkter laut gilt). M.s definition des ersten elements stimmt zu Murrays transkription im Appendix zu *DSS.* [ɜu], wogegen Ellis den laut für Buchan und Keith als [ọ] aufgefaßt hatte. Wrights *Index* schwankt zwischen [ou], [au] und [ɐu]; unter *hope, soul* und *through* findet man zb. folgende angaben: '*hop* ne. Sc. + *houp, hvup*, but Bch. Abd. *haup*;' '*soul* ne. Sc., but Bch. Abd. *saul*'; '*þrau* ne. Sc. + *þrọu, þrvu*'.

[1]) Doch vgl. [min] Cromár, [shin] p. 783; [tun, ù] 771, [lunz] 'boys' 779 (aber [bruun, duun] 784).

[2]) Murrays transkriptionen der mundart von Buchan (*DSS.* 241 ff.) zeigen ganz überwiegend kürze: [hẹm, nẹm, bịn, tịn, tụn].

Wieweit entsprechen diese [ou, au, ɐu] einer tatsächlichen mundartlichen scheidung? Wieweit mögen sie nur auf das konto ungenauen hörens zu setzen sein? Das hätte man gern definitiv festgestellt gesehen.

Ob die beiden nosch. *i*-diphthonge zutreffend beschrieben sind (§§ 40, 41), ist mir nicht ganz zweifellos. Nach M. hätte der eine, [æi], den vokal 'm.-b.-w. advanced' als erstes element, der zweite, [ai], dagegen den vokal 'm.-b.-w.'; dieser zweite diphthong wäre mit demjenigen in engl. *line* identisch. Nun ist aber der erste bestandteil des englischen diphthongs nach Sweet nicht der reine m.-b.-w.-laut, sondern die bis in das bereich der gemischten vokale vorgeschobene spielart desselben ('mid-out-back-wide', *Sounds of English*, p. 71); und es entsteht somit die frage, ob die erste komponente des [æi] überhaupt noch als *back*-vokal aufgefaßt werden darf.

Was die konsonanten betrifft[1]), so scheint M. den nosch. *t, k, p* denselben aspirationsgrad wie im 'Standard English' zuzuerkennen; im allgemeinen nimmt man ja für die schottischen stimmlosen verschlußlaute eine wesentlich schwächere aspiration an (vgl. Sievers, *Phon.* [5]§ 440 und Sweet *SE.* § 160 'in French *qui* there is no escape of breath as in the English *key*. Nearly the same pronunciation may be heard in Scotch').

Für die laute *g* und *k* erkennt M. in § 43 nur die *back*-qualität an, wogegen in § 119, zweifellos mit recht, auch mit palataler artikulation operiert wird. Diese aussprache muß, nach den transkriptionen von Murray und Ellis zu urteilen, früher ziemlich weit verbreitet gewesen sein, und zwar keineswegs bloß in der stellung vor msch. *ǣ*, wo sie M. allein zu kennen scheint[2]). Ich führe die wichtigsten formen aus Murray und Ellis an: [gjai] "gay", [əgjẹn] 'again' (so noch Wright), [gjeŋ] 'go' (vgl. dazu Murray *DSS.* 238: 'The hard *g* is strongly, palatalized, so much that I have often found it difficult to distinguish the pronunciation of *g*eng or gyang, *go* (gjEq, djEq) from *jeng*'; bestätigt von Gregor [Ellis 765], der

[1]) Die rubriken *blade* und *blade-point* sind versehentlich vertauscht worden.

[2]) M. erklärt § 119 (wohl im hinblick auf Sweet *HES.* 926) das hervortreten des palatalen gleitlautes in neusch. [gja-, kja-] gegenüber msch. *gǣ, kǣ* durch eine verkürzung von *ǣ* zu *æ* (> *a*). Aber der gleitlaut erscheint auch in wörtern wie [gjẹ] 'go', [gjẹt] "gate", 'way', [kjel] "kail" (Ellis 774), wo niemals eine derartige kürzung stattgefunden hat.

in seinem *Echo, etc.* 1874 zb. *jyaain* 'going' schreibt), [gjïn] 'if'; [kjàbək, kjabïkj] 'cheese' (kj = palat. *k*), [kjen] 'know', [kjepit] "kept", [kjer] 'carry', [kjïb'l] "kibble", 'well-built'; [fēkj] 'plaid', [lẹkj] 'like'; [brịkjs] 'breeches', [tʃịkjs] 'cheeks'; [drïŋkj, þïŋkj, stïŋkjïn]; [ïlkji] "ilka", 'every'; [klïkjït] 'clutched', [stẹkjït] 'clenched'.

Auch die laute *l, n, p, t* scheinen teilweise mit palataler nebenartikulation vorzukommen[1]); ich erinnere an Gregors zahlreiche *ll*-schreibungen (*bll- [blunk:* 'It is often pronounced *bllunk*, with the Spanish sound of *ll*'], *gll-, kll-, ll-, pll-, sll-, spll-*), und zitiere weiter *nyaff* 1. = *gnaff* 'trifle', 2. = *naff* 'to bark, yelp' etc., *n(y)affle* '(to) trifle', *nyarg* 'nörgeln', *nyarr* = *gnar(r), nyatt(er)* = *(g)nat(ter), n(y)attrie* 'ill-tempered', *nya(u)kit* 'naked'; [gnjāv] 'to gnaw' Ellis 779; [snjāv] 'snow' (ne. Sc., Wright; *sniauve* Buchan, Jamieson)[2]); *pyock* (Var. *puock*) 'poke' (*cut-pyock* 'stomach' Gregor), *pyowter* < *pouter* 'to poke about'; *tyangs* 'tongs', *tyauchie* < *taughie* 'greasy' (Bnff.), *tyauve* [*kyauve* Moray] ('this, pronounced as one syllable, gives the proper sound of the v. *Taave*' [= *taw*] Jam.).

Zum aussprachekapitel sei schließlich noch hervorgehoben, daß M. für die *n, r* der endungen *-an', -en, -in(g), -on, -er* usw. silbischen lautwert annimmt und also einfach [n], [r] transkribiert. Allerdings nicht ganz konsequent; neben [blāvn] § 164 steht [blāvən] § 196, neben [dargn] § 210 [dargən] § 191[3]), neben [gïmr] § 193 [gïmər] § 48, neben [sïmr] § 203 [sïmər] § 58 usw.

---

[1]) Keltischer einfluß? Cf. Innes bei Ellis 767.

[2]) Cf. *nyap* = *gnap* 'a bite' (Dumfr.), *nyawn* = *nawn* 'own' (Angus). Es fällt auf, wie häufig sich der palatal gerade vor dem laut [ā, à] einstellt; ich füge zu den oben zitierten fällen noch *cryag* 'crag, neck' (Buchan), *fyak, feauk* 'plaid made of wool' (wohl zu ae. *fæc*), *miàkles* [ā] 'matchless' (Alex. Geddes, Buchan), *ryaak* 'rake' (D. 39, zb. in *The Goodwife at Home*), *spyauck* 'example, guide' *(Johnny Gibb)*; *blyavan* 'blowing' (Gregor), *criauve* 'to crow' (Buchan, Jam.), *flyave* 'flake' (viell. ae. **flaze*, cf. *NED.* unter *flaw*), *miauve* 'to mew' (Buchan, Jam.; cf. spätme. *mawen*), *riauve* 'row or file' (Moray, Jam.), *shauve* (< **sjau-*) 'to saw' (Gregor); vgl. dazu auch den *j*-vorschlag in [jā] ne. Sc. 'owe', *yaucht* < *aucht* 'to own' (Bnff., Abd.), *yaw* [jāv] 'awe' (Bnff., Abd.), *yaux* 'axe' (Bch.).

3) Zu M.s transkription [bekn] § 123 verweise ich auf die bemerkung von Sylvester Douglas (fol. 340), daß im Schottischen die zweite silbe von *bacon* sehr deutlich ausgesprochen werde, während man das *o* in *reckon* wie im Englischen unterdrücke.

Ellis' transkriptionen zeigen, daß er vor *-r* einen vokal gehört hat (vgl. auch s. 767, 3), und Wright macht beispielsweise folgende angaben: '*fadər* ne. Sc. . . . but Bch. Abd. *fādir*'; '*midir* Bch. Abd., *midər* ne. Sc.'; '*wedər* Bnff.; *widir*, *widir* Bch. Abd.' (s. auch *DGr.* p. 203)[1]). Wenigstens in fällen wie [mœrdr] 'murder' § 56, [strendʒr] 'stranger' § 159, [mœur] 'mower' § 179 hätte ich einer transkription mit vokalischem übergangslaut unbedenklich den vorzug gegeben.

Mit § 46 beginnt die eigentliche historische lautlehre. Es ist nicht meine absicht, sie punkt für punkt durchzugehen; nur einzelne paragraphen sollen herausgegriffen werden, wobei ich alles beiseite lasse, was bereits in den besprechungen von Björkman (*Archiv* 126) und Luick (*Anglia Bbl.* 21) seine erledigung gefunden hat.

Betonte frühschott. kurze vokale.

§ 47. Verstegan's *-et* 'it' scheint mir kein vollgültiges zeugnis für die schottische senkung des *ĭ*, da es sich in dem betreffenden falle um enklitische verwendung eines tonlosen formworts handelt (vgl. schon me. *-et* in *Gen. & Ex.*, *Havelok* usw.; schott. *occupiet* zb. in einer urkunde von 1416, W. Meyer, *Flexionslehre* § 73). Nebenbei bemerkt: wie weit kommt in D. 39 das betonte *it* noch jetzt mit lautbarem *h-* vor? Sowohl Murray (*NED.* s. v. *it*) wie Wright (*DGr.* § 407) bezeichnen *hit* als die betonte form des pronomens im Schottischen. M. hat das wort leider nicht weiter berücksichtigt.

§ 48 b), c). Wie sich M. die entwicklung von [jït] 'yet' gedacht hat, ist nicht recht zu ersehen. Jedenfalls hat das wort, wie schreibung und reime beweisen, frühschott. noch langen vokal (*ē*/*ī*). — Ich bin nicht sicher, ob [jïrn] 'yearn' den (überhaupt recht problematischen) fällen mit msch. *ĭ* < ae. *e* hinter *ġ* beigesellt werden darf. Sollte dem vorauszusetzenden msch. *ʒirn(e)* nicht die nordh. form *giorna* zugrunde liegen[2])? (Wenn nosch. [jïrn] mit seinem [ï] eine sonderstellung einnimmt (die übrigen wörter mit msch. *ĭ* vor *r* haben heute

[1]) Man vergleiche auch Wrights umschrift [pūzin] 'poison' mit M.s [puzn] § 98.

[2]) Vgl. auch zu § 160. Allenfalls könnte das *i* von an. *girna* nebenher eingewirkt haben.

sämtlich [ə], M. § 49)[1]), so mag die ursache hiervon allerdings in dem anlautenden palatal zu suchen sein.)

Der angabe [drïç] 'dry' sowie der ableitung von einem ae. **drȳh* stehe ich mit entschiedenem mißtrauen gegenüber. Einerseits kennen Ellis und Wright nur die aussprache [drai] — so auch M. selbst § 95 —, anderseits sehe ich nicht, wie ae. **drȳh* zu [drïç] hätte werden können. Dazu kommt das bedenkliche der ad hoc konstruierten form **drȳh*, statt deren vielmehr **drȳ* < urags. **drȳhi* zu erwarten wäre (Sievers *Ags. Gr.*[3] § 302, anm.). Liegt am ende eine verwechslung mit *dreigh* [drìç] 'slow, tedious, dreary' vor?

§ 50. M.s erklärung von [þịk] 'to thatch' ("the *i* was introduced through influence of the prt. OE. *þehte* . . > MSc. **þihte*") befriedigt mich nicht. Weniger aus dem grunde, weil die gruppe *-eht* frühsch. ganz überwiegend als *-echt* erscheint (vgl. Sander, Berl. dissert. 1906, p. IV), als deshalb, weil das präteritum von *þeccan* in gerader umkehrung des von M. angenommenen verhältnisses frühzeitig an den infinitiv angeglichen worden ist; schon in der urkunde von 1387 lautet es *thekyt* (vgl. *strekit* 'stretched' bei Barbour, *techid* 'taught' im *Cursor Mundi* und bei schottischen autoren vom 15. jahrh. an). Ich möchte einfach mit einer entwicklung *thĕk* > *thĭk* rechnen[2]) und verweise wegen des lautwandels *e* > *i* auf meine zusammenstellungen *Archiv* 119, 441. Die infinitivvariante [þìk] (< *þīk*) ist ebenso wie [strìk, strìtʃ] 'stretch' ohne frage eine neubildung nach der 2. 3. sg. prs.; vgl. engl. *leach* 'letch' (ae. *leccan*) und dazu meine notiz *Archiv* 120, 430[3]).

Das schwachgebildete ae. *brenga(n)* ("not mentioned by Jordan as a word peculiar to Anglian") ist nicht bloß nordhumbrisch, sondern auch kentisch und hat deshalb bei Jordan mit gutem grunde keine berücksichtigung gefunden. — Daß [dịŋ] 'to strike' mindestens zum teil altnordischen ursprungs ist, scheint so gut wie sicher. Immerhin war anzumerken, daß auch altenglisch schon ein *dengan* 'to beat, to knock' vor-

---

[1]) Man beachte die schreibung *mark* für *mirk*, die seit dem 16. jahrh. mannigfach bezeugt ist.

[2]) Ist hierher etwa auch Barbours *thik burd* (4, 126) zu ziehen, wofür die v. l. *thak b.* 'thatching-board' (Skeat)?

[3]) Die oben zitierten formen *thekyt* und *strekit* sind natürlich als neubildungen zu diesen sekundären infinitiven (frühsch. *thēk(e, strēk(e*) zu betrachten.

kommt, wie Napier *Trans. Philol. Soc.* 1903—6, 281 gezeigt hat. — Für [liŋþ] 'length' und [striŋþ] 'strength' nimmt M. eine entwicklung *eŋ* > *iŋ* > *in* an. Aber auch die reihe *eŋ* > *en* > *in* wäre entschieden denkbar; vgl. schon ae. *strenð* (Sievers § 184, anm.) und häufiges schottisches *lenth, strenth.*

Note. Ist ein keltisches etymon bei [miŋk] 'noose, halter' völlig ausgeschlossen? Der vorschlag einer anknüpfung an vglt. *manica* (oder vielleicht besser *manicus*) 'handhabe, stiel' ließe sich semasiologisch stützen durch einen hinweis auf lt. *capulus* 'griff, stiel' > spätlt. *caplum* 'fangseil, strick' > ital. *cappio* 'schlinge, schleife'. Vgl. auch dtsch. *halfter*, engl. *halter* zu ahd. *halb*, ae. *hielf* 'griff, stiel' und weiter zu lit. *kilpa* 'schlinge'.

§ 51. Bei den fällen von neusch. [ɑ] < msch. *i* vermisse ich das interessante [þɑsl, þrɑsl] 'thistle'. Anderseits ist mir zweifelhaft, ob [bɑnl] 'bundle' hierher gestellt werden darf; man wird doch wohl eher ein ae. etymon mit *y* (**byn-* > **bun-*) oder *u* (Morsbach *Me. Gr.* s. 170) zugrunde legen müssen. — Zu *business* macht Sylvester Douglas fol. 401 die bemerkung, der tonvokal werde im schottischen dialekt annähernd wie englisches *ĭ* gesprochen, 'but they often *when they aim at speaking well* give the *u* the sound it has in *guzzle, puzzle*'. Überdies sei *business* im Schottischen gewöhnlich dreisilbig, im Englischen dagegen durchaus zweisilbig (hierzu Jespersen *Mod. Engl. Gr.* 9. 91).

Note. Whittle 'knife' gehört nicht zu *hwettan*, sondern wie Napier *EETS.* 103, 81 neuerlich dargetan hat, zu *þwītan* 'to cut'; auch dies verb lebt heute noch in D. 39 fort (*fyte*, Gregor).

§ 53. "*kĭŋ* 'king', formed, perhaps, on analogy of *kwĭn* 'queen' (?)." Diese auf den ersten blick ganz bestechende erklärung hat schon Wyld, *Histor. Study of the Mother Tongue* (1906), p. 134 gegeben[1]). Nun erwähnt aber Craigie *STS.* 51, 332, daß es im Schottischen auch *sweeng* 'swing' und *weeng* 'wing' heiße[2]). Das weist uns auf eine andere deutung hin: offenbar liegt eine tonerhöhung vor, die derjenigen von *ĕng* >

[1]) Nur spricht Wyld (korrekter?) von einem '*short*, tense (i)' in schott. [kiŋ, kwin]. — Der vereinzelten mschott. schreibung *kying* ist wohl kein besonderes gewicht beizulegen.

[2]) Murray *DSS.* 146 b gibt allerdings für seinen dialekt die lautung [wiŋ].

ɨng analog ist. Dabei ergab *ɨng* (in welchem umfange, wäre noch genauer zu untersuchen) *i̯ng* mit gespanntem vokal, wofür weiter mit naheliegender quantitätsverschiebung (doch vgl. s. 28, anm. 1) *ɨng* (*i̯ŋ*?) eintreten konnte (hierzu oben s. 21, anm. 3).

§ 56, b). Bei den wörtern [bɑχt, mɑk, mɑkl, mɑl, mɑrdr, wɑl, wɑrk, wɑrþ] soll nach M. das ursprüngliche *y*, d. h. [ü], frühmschott. in *u* übergegangen sein, um dann die weitere entwicklung dieses vokals mitzumachen. Dagegen spricht bei [mɑkl, mɑl, wɑl, wɑrk], daß diese vier wörter im frühesten Schottisch durchaus *i* oder *y* (d. h. [i]) haben (das erstgenannte erscheint häufig auch mit sekundärem *e*); bei ihnen dürfte das heutige [ɑ] somit letztlich auf *i* zurückgehen, genau wie in den § 51 behandelten fällen. [mɑk] tritt im Englischen von anfang an mit *u* auf (*muc* Gen. & Exod.); vielleicht ist in dem wort auf englischem boden überhaupt niemals [ü] gesprochen worden. [mɑrdr] mag durch die agfrz. form *murdre* beeinflußt worden sein. Vollends bedenklich ist die zurückführung von [bɑχt] 'sheepfold' auf ae. *byht* 'bend'. Die möglichkeit eines lautübergangs *byht* [büχ't] > *buχt* soll nicht bestritten werden (man könnte dabei an me. *herwen* < *hergian*, *worowen* < *wyrġan* und andere fälle von me. *w* gegenüber ae. palatalem *ġ* denken; offenbar ist für die ae. 'palatalen' *g* und *h* teilweise mit postpalataler, wo nicht gar palato-velarer artikulation zu rechnen, wie sie sich noch heute im Schottischen, in deutschen mundarten und anderwärts findet; mit nur zwei qualitäten dieser laute, einer velaren und einer präpalatalen, kommt man jedenfalls fürs Altenglische nicht überall aus). Die wahrscheinlichkeit aber spricht doch wohl dafür, daß ae. *byht* genau wie im Englischen zu *bight* (d. h. in noschott. lautung [bïçt]) geführt hätte. Dazu kommt, daß Murray im *NED.* neben [bɐχt] die lautung [bauχt] verzeichnet, deren anknüpfung an ae. *byht* erhebliche schwierigkeiten bereiten dürfte. (Dagegen steht diese diphthongische lautung mit der ältesten form des wortes bei Murray[1]) im einklang: *boucht, bowght* Gavin Douglas.) Meines erachtens weisen lautform, bedeutung[2]) und verhältnis-

[1]) Nachtrag. Ein noch älterer beleg bei Wyntown, I 220: '*bowcht* and fauld.'

[2]) Ndd. *bucht* 'abgeschlossener raum für haustiere, einfriedigung fürs vieh'.

mäßig spätes auftreten des wortes auf entlehnung aus dem Ndd.-ndl. *bucht* resp. *bocht* hin; *bucht* ergab [bɑχt], *bocht* dagegen [bouχt] > [bauχt]. Ob [bɑχt] speziell für D. 39 als bodenständige lautung zu gelten hat, könnte im hinblick auf M. § 57 fraglich erscheinen; jedoch braucht jüngeres lehn-*ŭ* nicht durchaus wie altes *u* behandelt worden zu sein[1]), und anderseits notiert Wright bei *drought*, wo M. nur [drǫχt] kennt, für Bch. Abd. die aussprache [drɛχt], ohne einer ǫ-form erwähnung zu tun.

Note. [ʃû] 'why' versucht M. mit ae. *hwȳ* auf eine weise zu verknüpfen, die kaum jemand überzeugen wird: *ȳ* > (unbetont) *y* > *u* > (betont) *ū*. Sollte nicht [ʃû] 'why' mit [ʃû] 'how' identisch sein, genauer gesagt, sollte nicht [ʃû] 'how' die funktion von frühschott. *quhi* übernommen haben? Es würde sich um dasselbe *how* handeln, das Murray *NED. s. v.*, I c belegt: 'In pregnant use = How is it that? How comes it that? Why?' Auch das ae. *hwī*, *hwȳ* (> ne. *why*) bedeutet ja von hause aus nur 'in welcher weise?'. — Übrigens dürfte M. auch [ʃû] 'how' § 197 nicht zutreffend beurteilt haben, wenn er schreibt: 'in [ʃû] 'how'[2]) MSc. *hw* has developed out of *h* before *ū*, cf. eMSc. *quhow* Heuser, Angl. 31, 289.' Der gleiche lautübergang wäre dann aber doch auch bei *house* zu erwarten. Allem anschein nach stellt [ʃû] 'how' eine analogische bildung dar: das wort hat den anschluß an die gruppe ae. *hwā*, *hwæt* usw., den es in urenglischer zeit lautgesetzlich verloren hatte, im Nordschottischen auf dem wege des systemzwangs von neuem vollzogen.

§ 60. 'The vowel *u* of the prefix *un-* has, if stressed been lengthened: *unlɛs* 'unless'; — *unprɛnsəpld* 'unprincipled', etc.' Das erstgenannte beispiel ist um so interessanter, als es sich bei seiner vorsilbe, was M. hätte hervorheben sollen, von hause aus gar nicht um das negierende *un-*, sondern um die präposition *on* handelt, für die erst neuengl. *un-* eingetreten ist. — Zu der merkwürdigen form [ūndir] 'under', die Wright für Bch. Abd. notiert (cf. Ellis' schreibung [uner] 775), äußert sich

[1]) Überdies ist für das [ǫχ] in [brǫχ, drǫχt, rǫχ] anscheinend von [ů̀χ, ù̀χ] auszugehen; vgl. die scheideform [bruχ], die Wright für Abd. verzeichnet, und [druχt], das Wright für Kcb. (D. 36) belegt.

[2]) M. verzeichnet nur diese lautung; vgl. dagegen Wright's *Index s. v.*: '*fū* . . . ne. Sc., but Bch. Abd. *hū*.'

M. leider nicht. Nach Ellis 783 wäre nicht *under*, sondern *aneath* [əneþ] das dialektgerechte wort. Gregor bietet die form *unner*; R. Forbes hat *oner*.

§ 63. Verschiedene wörter, wie *horn, knock, rock, storm; John* haben im heutigen Noschott. neben der lautung [o̜] bei starker betonung [o̜]: [ho̜rn, ho̜rn] usw. M. setzt diese wörter mit msch. ŏ an und betrachtet das heutige [o̜] dem [o̜] gegenüber als sekundäre entwicklung. Es fragt sich indes, ob die dinge nicht umgekehrt liegen und ob man nicht von frühschott. o̜ auszugehen hat, dem im Noschott. heut [o̜] und [o] gegenüberstehen (letzteres namentlich 'in cases of weak stress', M. § 126). Man beachte, daß *horn, storm, John* in D. 33 mit dem diphthong [u̯ə], der entsprechung von frühsch. o̜, erscheinen (Murray *DSS.* p. 147 f.). Auch bei *knock* (ae. *cnocian*) und *rock* (afrz. *roke*) sind frühschott. formen mit o̜ nicht ausgeschlossen. — Bei [bro̜d] 'collecting box' (ae. *bord*) wäre eine bemerkung zur chronologie der *r*-metathese sehr erwünscht gewesen. Ae. *bórd* hat bei ungestörter entwicklung noschott. zu *bûrd* und weiter zu [bjùrd] geführt. Stellt [bro̜d] überhaupt eine bodenständige lautung dar?

§ 70. Noschott. [dʒalə] 'jolly' als kontamination von afrz. *jolif* mit ae. *gālīc* ('with the vowel shortened') aufzufassen, geht kaum an, erstens der bedeutung wegen (*gālīc* heißt nur 'wollüstig'), und zweitens deshalb, weil *gālīc* allem anschein nach schon sehr früh ausgestorben ist. Das von M. herangezogene schott. *gelly* ([dʒeli] 'worthy, pompous' *NED.*) beweist nichts; es kann doch unmöglich eine fortsetzung von *gālīc* ('with later shortening of the older ā having become ē' M.) sein!

§ 72, a). M.s angaben über *ask* und *ash* stimmen nicht ganz zu denen von Wright; ersteres lautet nach Wright in Abd. [ask], letzteres neben [aʃ] auch [eʃ]. *Bad* kennt Wright auch mit [ā], vgl. oben s. 15. In [faləs] 'fallows' fällt das auslautende [s] auf; druckfehler? *Father* kennt M. nur mit [a]; Wright dagegen gibt für Bch. Abd. ausdrücklich die lautung [ā] an (vgl. auch Ellis 780). — [frak] 'rush' (msch. *frack*) hat nichts mit ae. *fræc* zu tun, wie ich *Archiv* 129, 221 gezeigt habe; es gehört vielmehr zu me. *ferk, fark*, ae. *fercian*. — *Hallow* [halə] 'valley' setzt schwerlich ae. *healh* 'winkel, versteck' fort (dies wort ist anscheinend im Spätme. ausgestorben), sondern

ist identisch mit *hollow* sb. 'cavity, valley, basin' (ae. *holh*, **holwe(s)*. Vgl. auch Jamiesons eintrag: 'HALLOW, adj. Hollow, Aberd.' — Gegen M.s angabe [stap] 'step' halte man Wrights '*stap* ne. Sc., but Bch. Abd. *step*'. — Warum soll [stap] 'to stuff, fill' nordisches lehnwort sein? Nichts hindert, es mit engl. *stop* zu identifizieren (cf. [tap] 'top' § 64). — Für [wap] ist statt 'fold up' die bedeutung 'walk in a vain, showy fashion' (Gregor) einzusetzen. — Ob die entwicklung von ae. *cēap(mann)* zu [tʃap] über die zwischenstufe **c(e)ăp(man)* erfolgt ist, kann zweifelhaft sein; die schottische variante *chepman* deutet vielleicht eher auf eine zwischenstufe **čæpman* hin, die bei früher kürzung des tonvokals eine form mit *a*, bei späterer eine solche mit *e* ergeben mußte. Das anlautende [tʃ] ist m. e. ohne jede beweiskraft. — Zu *lad*, *lass* darf ich auf meine ausführungen *Anglia* 33, s. 473, 478 verweisen.

§ 72, d). [aχtn] 'due' beruht nach M. auf einem mschott. '**achten* pp., a new formation from OE. *āhte* prt., cf. Morsb. § 6. A 19'. Es handelt sich in wahrheit um eine präsentische bildung, die mschott. als *auchtand*, *aughtand*, *auchtan* usw. bezeugt ist. — Bei dieser gelegenheit sei mir eine kurze bemerkung zu der nördlichen starken partizipendung *-en* gestattet. Kaluza läßt die erhaltung des fraglichen *-(e)n* unerklärt (II² 170); Sweet (*NEG.* § 1236) nimmt einwirkung der flektierten formen (*gebundene* usw.) an. Ich trage meinen hörern schon seit längerer zeit die vermutung vor, es könne bei dem *-en* der nördlichen starken participia praeteriti nordischer einfluß (msk. *-enn*) im spiele sein, wie ein solcher bei dem *-and* des nördlichen part. prs. allgemein angenommen wird.

Note. Für nosch. [daχtr, dāþr] 'daughter' konstruiert M. ein ae. **dæhtor*, in dem verallgemeinerung des *e* (*æ*) und umfärbung des *e* zu *æ* unter dem einfluß des folgenden 'velaren' *h* stattgefunden haben solle. Zunächst fragt es sich, ob bei einem ausgleich in der tonsilbe nicht mit dem hellen *e* (*æ*) auch das palatale *h* übertragen worden wäre. Dann aber erhebt sich gegen eine solche 'verallgemeinerung' des *e* das bedenken, daß dieser vokal doch nur in einem einzigen kasus, nämlich dem dat. sing., stand; ein ausgleich im paradigma mußte umgekehrt auf beseitigung dieses isolierten *e* hinwirken, und tatsächlich finden wir die dativform *dohter* sowohl in *R*² (kein *æ*!) wie in *Li.*, vgl. Sievers § 285, anm. 4.

§ 86. Die angabe "[ɛksl] 'axle' Scand. **exl* Bj. 200" beruht auf einer verwechslung mit *axle-tooth* 'grinder'. Der vokal in schott. [ɛksl, ɛ̀ksl, ɛ̀zl] (< me. *axel-* < an. *ǫxul-*; cf. msch. *extree*, neusch. *aixtree*) dürfte ähnlich wie der in *craig* 'crag', *naig* [neg] < me. *nagge*, *staig* < ae. *stagga*, [ɛ̀s] 'ash', [drek] < an. *drekkia-* usw. zu beurteilen sein. — Bei [ɛftr] 'after' nimmt M. unter hinweis auf Morsbach § 96 beeinflussung durch ae. *eft* an; mir ist einwirkung des an. *efter* sehr viel wahrscheinlicher, wie nordischer einfluß ja auch für *syne* 'since, afterwards' (< an. *síþan*) anerkannt werden muß. — Neben [ɛljər] 'church elder' kennt Ellis 766, 774 die aussprache [ailjïr]; ist diese heut nirgends mehr anzutreffen? — *flége* bei Cook *Gloss.* bedeutet 'culex' und durfte nicht mit *flēah* 'pulex' zusammengeworfen werden.

§ 88, a), *Note 1*. Bei [fan] 'when' war zu bemerken, daß dies nur die betonte form der direkten frage ist; sonst gilt [fïn] (Wright [fen, fən], Murray [fyn], Gregor *fin*). Der vermutung, daß das *a* von [fan] auf 'unrounding of MSc. *o*' beruhe, steht das *e* der frühschottisch durchaus herrschenden form *quhen* entgegen. Ähnliche erwägungen sprechen gegen die herleitung von [dwal] 'dwell' aus einem mschott. **dwoll* (eine *a*-schreibung aus dem 16. jahrh. bei P. Müller, *Aberd. urkunden*, s. 37)[1]. Anderseits konnte bei [wab] 'web' auf die mehrfach bezeugten mschott. *o*-schreibungen hingewiesen werden.

Betonte frühschott. lange vokale.

§ 92. Für *lice* verzeichnet Wright noch die lautung [lēiz] Abd., deren *-z* auf angleichung an die pluralendung beruhen mag. — [læiþ] 'shelter' (das *NED.* schreibt [-đ]) stellt vielleicht eine kreuzung von ae. *hlēōwþ* und *līpe* dar; das von M. angeführte 'Scand. *hlyðr*' hat nicht existiert. — [tæizdə] 'Tuesday' (M. begnügt sich mit der lakonischen bemerkung '**tīwo* Kl.-L.') geht auf frühschott. *Ty(i)sday*, *Tüsday* zurück, das entweder zu der ae. nebenform *Tīȝ* (hierzu Sievers §§ 174, 3; 250, anm. 2) zu stellen, oder, was mir wahrscheinlicher, von an. *Týsdagr* herzuleiten ist (vgl. [firzdə] 'Thursday' < an. *þórsdagr*).

---

[1]) M. irrig '*gedwælla* C[ook]'; in *Li.* ist nur das simplex mit *æ* bezeugt. Auch eine form *wælla* kommt in *Li.* nicht vor.

Note. Die üblichste lautung von *end* wäre nach M. [ɛn], nach Wright dagegen [ēn]; Ellis hat das wort leider nicht. — Die seltene nebenform [æin] ('especially in place-names . . . on the Banffshire coast', also substantivisch!) will M. aus dem ae. verbum *geendian* deuten. Ob man an ndl. *einde* erinnern darf? Vgl. nosch. [bōn] < ndl. *boon* neben [bīn] 'bean', § 109.

§ 95. Wie grenzen sich die beiden lautungen [failə] § 95 und [fĭlĭ] § 48 ('little while') gegeneinander ab? — Woher stammt das frühschott. ī in [wain] 'lane, *wynd*'? Das verbum *wind,* von dem man *wynd* gewöhnlich ableitet, hat nach Ellis und Wright ebenso wie das substantiv *wind* noschott. kurzen vokal ([i], d. h. genauer wohl [ĭ], vgl. [bĭn, blĭn, fĭn] M. § 48). Freilich erscheint *wind* vb. (niemals aber das sb.!) namentlich in einigen zentralschottischen dialekten auch mit diphthong [ai, ei]; ob dieser aber lautgesetzlich ist, muß nach den untersuchungen von Curtis *Anglia* XVII 56ff. dahinstehen. Zum teil mögen die unregelmäßigkeiten durch eine art deutlichkeitstrieb verursacht sein; wie das moderne Hochenglisch *wĭnd* sb. und *wīnd* vb. auseinanderhält oder wie umgekehrt in ne. Yks. n. Lin. dem subst. [waind] 'wind' das verbum [wind] gegenübersteht, so könnte sich ähnlich (nordost)schottisch das subst. *wynd* 'lane' in aussprache (falls [wain] die bodenständige lautung) wie schreibung gegen *wind* 'wind' differenziert haben. Ferner ab läge die möglichkeit, *wynd* an einê *i*-ableitung von der schwundstufe **wund-* anzuknüpfen. — [mai] 'my' ist doch wohl nur die betonte form; die unbetonte dürfte als [mə, mĭ] anzusetzen sein.

§ 96. Das afrz. *chine* 'kette', mit dem M. operiert, hat es nicht gegeben, mittelschottisch lautet das wort zumeist *chenze, chenyie* [1]), und die vermutung, daß es bereits in ae. zeit entlehnt worden sei, schwebt vollkommen in der luft; wie stellt sich M. die entwicklung von frühafrz. **chaḍeine* zu (sit venia formae!) ae. **chīne* vor? Die dialektische entwicklung von *chẹn(z)e* zu *chīne* ist klärlich mit der palatalen konsonantischen umgebung des tonvokals in beziehung zu setzen.

---

[1]) Cf. neuschott. [tʃin], *NED.* Alexander Scott reimt *chene* sogar auf *ane* und *gane.*

§ 100, 1). Daß in dem prät. [drīv] 'drove' [1]) die ae. pluralform fortlebe, ist von vornherein wenig wahrscheinlich; die form dürfte sich durch anschluß an die *ō*-präterita erklären (vgl. die neubildungen *buir, cuist, fruize, luit* usw. in D. 33, *DSS.* 203 ff.) und würde somit in § 131 unterzubringen sein. — Für herleitung von [kik] 'to look out' aus schwed. *kika* durfte Luick *Us.* nicht als gewährsmann angerufen werden. Björkman, der *ScL.* 143 nordische herkunft ablehnt, vermutet, *keek* sei 'perhaps originally a Northumbrian word'; ich möchte eher entlehnung aus dem Ndl.-ndd. annehmen. — Zu [swīm] 'swim' < nord. *svima* stellt sich das von M. nicht erwähnte *whim* < nord. *hvima*, das nach Sylvester Douglas schottisch 'mit langem vokal wie *ee* in *seem*' gesprochen wird. — Den noschott. infinitiv [vrit] 'write' (< [vrīt]) [2]) knüpft M. an das part. prt. an; aber dieses erscheint frühschottisch ganz überwiegend mit kurzem vokal: *writtin, wryttyn, wyrtyn* usw. (vgl. auch Luick, *Studien* 126). Vermutlich liegt eine analogische bildung vor: von dem noschott. prät. [vrat] aus (M. § 72) hat man den anschluß an die gruppe *creep cràp, greet gràt, speak spàk* usw. vollzogen. Im Südschottischen, wo das prät. die lautgesetzliche form *wrait* bewahrt hat, ist auch im infinitiv durchaus die ursprüngliche [ei]-lautung erhalten geblieben, *DSS.* 209.

§ 101. Ein frühschottisches *twēnty* mit langem vokal ist völlig unerweislich, auch ein altnordhumbrisches *twœntig* mit längezeichen in *Li.* nicht belegt; der akut bei Cook stammt aus Sievers' *Ags. Gram.* Übrigens kennt Wright auch die lautung [twenti] und schreibt Shirrefs *twanty*, eine form, die an *twal* < *twelve* erinnert, die aber auch zu frühschott. *twonty* gezogen werden könnte.

§ 102. Zu [tʃil] 'chiel', das keineswegs dem süden zu entstammen braucht, ist jetzt die Marburger dissert. von Alfred Ritter *Die verteilung der ch- und k-formen im Mittelenglischen* (1904), s. 9 zu vergleichen. Die anschauung, daß dem Schottischen der laut [tʃ] von hause aus fremd sei (so noch Horn, *Angl. Beibl.* 16, 73), beruht auf einem irrtum.

---

[1]) So Bch. Abd.; dagegen zentral- und südschott. [drēv] mit [ē] < ae. *ā* resp. an. *ei*. Man beachte auch das prät. [strīv] 'strove' bei Ellis 775 (nicht bei M., der dafür § 107 einen infinitiv [strīv] (?) verzeichnet).

[2]) Warum wird die danebenstehende form [vreit, reit] ganz ignoriert?

§§ 104, 105; 114. Mit der art, wie sich M. die entwicklung von *e* in französischen lehnwörtern zurechtgelegt hat, kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären. Er setzt für die betreffenden wörter einerseits 'MSc.' ɪ̄, anderseits ę̄ an; ersteres soll dem franz. 'engen' *e* (und 'engen' *i*) entsprechen (ob letzteres auf ein franz. 'weites' *e* zurückgeht, bleibt unerörtert). In *measure, reason, season* habe das verkürzte ē (über ɪ̄) zu [ï] geführt. Selbst für [tïnt] < franz. *tenter* und [trïml] 'tremble' wird 'MSc. ɪ̄' (!) vorausgesetzt.

Ich will nicht auf alle einschlägigen fälle eingehen, sondern nur der gruppe *pleasure; measure, reason, season; creature* eine kurze betrachtung widmen. Vor allem scheint mir wichtig, daß man sich nicht wie M. in die nordostschottischen lautungen einbohrt, sondern mindestens den südschottischen dialekt Murrays zum vergleiche heranzieht. Die fraglichen wörter lauten bei Murray *pleisur* [ì], *creature* [iə], *reason* [iə], *season* [iə], *myzzer* [e]; ihre noschott. lautungen sind [plizər[1]); kretər; rïzn, sïzn, mïzər]. Das heißt also: in beiden mundarten steht das wort *pleasure* mit [ì] für sich; es beruht offenbar auf einer alt schottischen form mit geschlossenem ē (einfluß des stammbetonten verbs?). Für *creature* ist in beiden mundarten von einer vorstufe mit ę̄ auszugehen. Auf dieselbe vorstufe deuten die südschottischen lautungen von *reason* und *season* unmittelbar zurück; das Nordostschottische hat hier kürzeformen und zwar nicht von der ursprünglichen ę̄-[2]), sondern der späteren ę̄stufe aus, wie sie in [krètər] noch annähernd bewahrt ist: (ę̄ >) ę̄ > ę̆ > ɪ̆ > [ï]. Die gleiche entwicklung zeigen endlich südschott. *myzzer* und noschott. [mïzər]: [ę resp. ï] < ɪ̆ < ę̄. Von einem 'MSc. ɪ̄' kann meines erachtens nur bei *pleasure* die rede sein; in *measure, reason, season* hat ein solches ɪ̄ nie bestanden. — Auch in [lil] 'leal' läge nach M. ein bereits msch. ɪ̄ vor. Ein blick auf schreibung und reimgebrauch des wortes bei Alex. Scott hätte ihn vor diesem ansatz bewahrt: *laill : gaill* (ae. *galan*) *: daill* ('dale'); *: faill* (frz. *faill-*): *alhaill* usw.

---

[1]) In § 185 schreibt M. allerdings [plɛzər]. Kommen etwa beide lautungen nebeneinander vor? Dann mußte [plɛzər] § 104 unbedingt erwähnt werden. Mit der annahme eines 'msch. ɪ̄' wäre diese form natürlich schlechterdings unvereinbar.

[2]) Vgl. die msch. schreibung *rasoun* (zb. bei Alex. Scott, Maitland Ms. p. 262).

§ 106. [dïmï] 'girl', »dame«, MSc. *deyme* — nach M. 'still unexplained' — wird genau wie nosch. [rïzn, sïzn] zu beurteilen sein; ich brauche nur daran zu erinnern, daß Murrays dialekt in den franz. lehnwörtern *face, paling, paste, save, state*[1]) den gleichen laut [iə] wie in *reason* und *season* verwendet.

§§ 108—111. Unter die beispiele für 'MSc.' ę̄ < anordh. *ǣ, ēa, e-* hat M. stillschweigend vier wörter mit anordh. ē̆ < wgrm. *ā* eingereiht: *fear, meal; read; even.* Warum diese wörter eine sonderstellung einnehmen, hat M. nicht untersucht. Darf man bei *fear* und *read* das *r*, bei *meal* und *even* den labial dafür verantwortlich machen[2])? — Engl. *seat*, me. *sęte* beruht auf zweisilbigem an. *sǽti.* — [wail] 'to select' gehört möglicherweise nicht hierher, falls nämlich nicht von frühschott. ę̄, sondern *ā* auszugehen ist (vgl. me. *wālen*, mittel- und neuschott. *wale*[3]), *wail*). Das wort würde sich dann zu [wait] 'I wot', [waim] "wame" usw. stellen. Auf Curtis § 18 beruft sich M. zu unrecht, denn dieser lehnt die herleitung von nord. *velja* ausdrücklich ab.

§ 112. Ob im älteren Mittelschottisch in *cled* 'clad', *ledder* 'ladder', *left* adj. usw. noch langes ę̄ gegolten hat, erscheint mir sehr zweifelhaft; die scheidung von den fällen § 86 (*bledder* 'bladder' usw.) wird sich kaum durchführen lassen. Zu [klɛ̈d] durfte übrigens kein anordh. 'geclæda C' zitiert werden, denn dies ist nur das lemma von Cook, während die glosse die form *gecladed* bietet.

§ 114 s. vor § 106.

§ 117, note 1. "— *kēm* 'come' inf. must be derived from an older inf. **camen;* this may have been formed on analogy of the 6th class of strong verbs *(faran-fōr)*, from a prt. *cōm(on)* cf. Siev. § 39[o], anm. 2." Welches sind M.s gewährsmänner für dieses eigentümliche [kēm]? Ellis und Wright kennen, wie zu erwarten, bloß [kɛm], die fortsetzung von frühschott. *cum.*

---

[1]) *Dame* fehlt leider bei Murray. Ellis bietet noch [viəkənz, viəgənz] 'vacance' und [viəgəbən] 'vagabond'.

[2]) Wie ist die angabe bei Sylvester Douglas zu verstehen, *reprieve* reime schottisch auf *thrive?* Hat das nebeneinander von [hīv, haiv] 'heave', [līv, laiv] 'leave', [wīv, waiv] 'weave' usw. neben [rəprīv] ein analogisches [rəpraiv] aufkommen lassen? Oder lebt in der schottischen lautung die ältere form *reprive* weiter, die im *NED.* für das 16. und 17. jahrh. bezeugt wird?

[3]) Sowohl Alex. Ross wie Shirrefs schreiben *wale.*

Was M.s erklärung des problematischen **camen* belangt, 'so schwebt diese um so mehr in der luft, als das prät. in D. 39 [kam] lautet (Ellis 780), und eine entsprechung von ae. *c(w)ōm* nach ausweis von Wright überhaupt in keinem schottischen dialekt anzutreffen ist. Sollte am ende nur ein lesefehler vorliegen und für 'come' 'comb' einzusetzen sein?

§ 120. Für [ɛks] 'axe' (msch. *aix*) ist schwerlich msch. *ā* anzunehmen (auch die südschottische lautung [ɛ̈ks] spricht dagegen); das msch. *ai* wird nicht anders als der digraph in *naig* 'nag' (me. *nagge)* u. dgl. zu beurteilen sein. — Wie die schottische lautung [gɛdr] 'gather' auf einfluß eines me. *to-geddre* beruhen könne, ist schwer zu verstehen, da das adverb frühschottisch in der tonsilbe ganz überwiegend *i* hat. Anderseits erscheint das verbum frühschottisch in der regel mit *a*, vgl. zb. P. Müller, diss. Berlin, s. 26f. — Zu [hɛmr] 'hammer' konnte die schreibung *hemmir* aus dem 16. jahrh., zu [krɛdl] 'cradle' *e*-formen gar schon aus dem Frühschottischen zitiert werden. *Saidlyt* 'saddled' in der *Compl. of Scotl.* (1549). — [sɛtrdĭ] 'Saturday' könnte auch direkt auf frühschott. *Settirday, Setirday* beruhen, dessen *e* vielleicht nicht das 'sekundär-umlauts'-*æ* der ae. form *Sæter(n)dæg* reflektiert, sondern auf das im *Durham Book* belegte *e* zurückgeht *(set'nes dæg, seternes dæg)*, welches von Cook als lang aufgefaßt wird. — M.s belegen für [ɛ] < *ā* sei [trɛd] 'trade' (cf. südsch. [træd]) hinzugefügt.

Ich darf nicht unerwähnt lassen, daß die in diesem paragraphen von M. gebotenen lautungen sich etwa nur zur hälfte mit denen bei Wright decken; *cradle, rather, saddle* verzeichnet Wright mit [ɛ̄] resp. [ɛ̈], also dem engen laut; bei *glad, glass, rode* kennt Wr. scheideformen mit dem gleichen vokal (*glēd* ne. Sc., but Abd. *gled; glès* ne. Sc., but Abd. *gles;* anderseits *red* ne. Sc., but Bch. Abd. *rèd, rōd*); *gather* erscheint bei ihm auch als [gadər, giđər], *made* auch als [mad], letzteres offenbar eine analogiebildung nach dem infin. [mak].

§ 121, note 1. Den diphthong [ai] als entsprechung von 'MSc. *ā*' kennt M. nur in [waim] 'womb' und in der dialektaussprache des ortsnamens *Stonehaven* [stin(h)aiv], zu der an die (freilich seltene) ehemalige schreibung *Stanehyve* hätte erinnert

werden können[1]). Ellis p. 766 notiert den diphthong noch in [wəit] 'I wot', Wright verzeichnet [bein, tèil] 'bane, tale' für Bch. Abd., [beik, beir] 'bake, bare' für n. Ayr., und [neiv] 'knave' für Ayr. ('but n. Ayr. *nēv*')[2]), Skinner schreibt *gyte* 'goat' (hierzu *gitelins* 'young children' bei Shirrefs?), und Sylvester Douglas merkt fol. 545 an, das verbum *wade* werde im vulgären Schottisch wie das adj. *wide* ausgesprochen. Vgl. außerdem meine bemerkung zu [wȧil] "wale", § 111. [Gehört hierher etwa auch das bisher unerklärte schott. *hite, hyte* 'excessively keen', 'mad' (*to gae hyte* 'to be in a rage, to act as if one were mad' Jam.)? Bei anknüpfung an ae. *hāt* 'heiß' würde sich die grundbedeutung 'hitzig' ergeben.]

§ 132. Den beispielen für [wi] $<$ *ǭ* hätte ich gern [kwìd] 'cud' beigefügt gesehen, weil in diesem falle das mschott. *ō* durch dehnung aus *ŭ-* entstanden ist (me. *cude, code*, ae. *cudu*). Daß es sich nicht etwa um eine fortsetzung der me. scheideform *quide, quede* handelt, zeigen die lautungen der übrigen schottischen dialekte, die teils auf *ŭ* (einfluß der schriftsprache?), teils auf *ǭ* zurückweisen: [kɐ̄d] Ayr., Edb.; [kid] n., s. Ayr.; [kœd] s. Sc., [kūd] n. Ayr., [kəd] Lth. — Auch das prät. *queest* 'cast' (Buchan, zb. bei W. Beattie; sonst D. 39 *keest*) hätte eine erwähnung verdient.

§ 133. Der ansatz "[hjuk, çuk] 'small rick or stack' OE. *hulc* ME. **huloc*, with *u* in an open syllable" scheint mir zunächst semasiologisch bedenklich: ae. *hulc* bedeutet 'shed, hut, hovel'. In lautlicher beziehung würde erstlich die starke reduktion der endung *-oc* auffallen, die sonst gewöhnlich als *-ock* [-ək] erhalten geblieben ist; eine weitere schwierigkeit läge in dem spurlosen verschwinden des *-l-* von **huloc*, **hǭloc* (das heutige [ju] beruht ja nach M.s auffassung auf dem *ō* vor *k*: 'before *k* and *x*, *ō* has become *jū*')[3]). Könnte das wort nicht letzten endes mit [hjuk] 'reaping-hook' identisch sein? Der anklang an mndd. *hocke* 'zusammengestellte garben' ist

---

[1]) Worauf das zweite element des ortsnamens *Moniaive* [minïaiv], früher *Minnyhive* (Dumfr.) beruht, kann ich im augenblick nicht feststellen.

[2]) An schriftsprachlichen einfluß (*DGr.* p. 40) ist bei diesen formen schwerlich zu denken.

[3]) Allenfalls ließe sich eine entwicklung **hōl(o)c* $>$ **hüɨc* $>$ **hiu̯c* $>$ **hiu̯c* $>$ *hjuk* denken, wie ich sie ähnlich *Archiv* 129, 223 für schott. *seuch* 'furrow' vorgeschlagen habe.

wohl nur zufällig. — Ob bereits ein altengl. subst. **cluc* angesetzt werden darf (das auch Murray im *NED.* nicht annimmt!), möchte ich bezweifeln. Daß das *ǭ* in me. *cloke* aber irgendwie auf ein *ŭ-* zurückgeht, ist auch mir wahrscheinlich. — Da M. keine besondere formenlehre bietet, so wäre bei [ljux] 'laughed' ein hinweis auf die variante *laucht* angebracht gewesen. — *Plough* notiert M. als [pljux] und [plû]; Ellis kennt für Keith die weitere lautung [plĭɟkh], d. h. [pljαχ]. Sie dürfte auf dialektmischung beruhen: verschiedene schottische mundarten (D. 34, 35, 37) zeigen [αχ, jαχ] als entsprechung von ae. *ōh*, vermutlich auch wieder nicht ursprünglich, sondern infolge früher kontamination mit englischem *ŭ̄χ* (event. auch infolge einer sonderentwicklung von *íŭχ* > *íαχ* > *i̯αχ*; in beiden fällen mit dem lautwandel *ŭ* > *α*). — Für *tough*, bei M. [tjux], verzeichnet Wright auch die lautung '[tuχ] Bch. (+ tjuχ), Abd.'.

§ 140. "After *k*, the development of French *u* is different from that of OE. *ō*, as the labial glide . . is not found in: — *kirjəs* 'curious'; — *kīr* 'cure'." Aber *excuse* kann man heute noch im norden von D. 39 mit [wɪ] hören; vgl. dazu die schreibung *exquees'd* bei Skinner, *Epistle to Robie Burns*.

§ 144. Die angabe 'OE. *búta* C' ist irreführend, da weder die präp. noch die konj. *buta* im *Durham Book* mit längezeichen belegt ist (*búta* ist Cooks schreibung); im gegenteil erscheint einmal eine form mit verdoppeltem *t* (*butta* L. 20, 28), die auf eine reduktion der quantität hindeutet (hierzu jetzt Deutschbein, *Archiv* 127, 312). Für nosch. [bït] 'but' von 'MSc. *ū*' auszugehen, ist um so weniger geraten, als das Frühschottische bekanntlich *bot* 'aber' (offenbar eine schwächungsform von *bŭt*) und *but* 'ohne' streng auseinanderhält. Was hat es übrigens mit der bei verschiedenen noschott. dialektautoren auftretenden schreibung *bat* ('aber') auf sich? (Ich bemerke nebenbei, daß das *Glossary* von Shirrefs *bat* 'but' und *but* 'without' scheidet, wogegen der text freilich auch in der ersten bedeutung meist die form *but* verwendet; ähnlich steht es bei Alex. Ross). — Die hauptform für *should* ist südsch. eher *suid* (*DSS.* 201), und dies muß auf einer vorstufe **sǭd* beruhen, mit der sich auch das nosch. [sïd] vereinigen ließe.

Betonte frühschott. Diphthonge.

§ 153. 'eMSc. *ei* has become either *ē*, *æi* or *ai*.' Wright notiert daneben noch die lautung [eə] in *brain, main* und *slain*, vermutlich im anschluß an Ellis' umschreibungen [bre'n, me'n, sle'n]. Welcher wert kommt diesen angaben zu?

§ 157, note 2. *Again* transkribiert M. [əgïn]; anders Wright: '*əgin* . . ne. Sc. + *əgjen, əgjen*, but Bch. Abd. *əgen*'.

§ 159, 2. *Range* umschreibt M. [ræindʒ]; aber Gregor wie W. Alexander bieten die lautung [ì]: *reenge, arreengin*.

Note. M.s erklärung der ī-lautungen [kəmplīn, ərdīn] — nordostsch. *ā* vor *n* > [ɪ] — scheitert an der tatsache, daß beide wörter auch im Südschottischen mit [ì] erscheinen, welches also nur auf frühschott. *ē* beruhen kann; der fall liegt hier offenbar ebenso wie bei sçhott. -[tìn] für engl. '-tain' in *abstain, contain, entertain, maintain* usw.

§ 160. 'MSc. *ēu* is derived from OE. *ēo* + *w*.' Wäre für noschott. [njû, spjû, trû] eine ae. (nordh.) grundlage mit *ēw (ęw)* so ganz ausgeschlossen? M. ist dieser frage leider nicht näher getreten, wie er anderseits auch darauf nicht eingegangen ist, ob etwa schott. [ʃû] 'sew' ein ae. *sĭwian, sĭowian* mit kurzem tonvokal (vgl. frühne. [sęu] < ae. *sĕowian*) reflektieren könne. Er setzt für die genannten wörter ohne unterschied ae. *ēow* an.

Für 'spew' gibt M. nur die lautung [spjû]; wie verhält sich dazu die interessante form [speu], die Wright für Abd. bezeugt? Stammt sie aus einem südlicheren dialektgebiet? Für gewisse zentralschottische (und nordenglische) mundarten belegt Wright [eu] einerseits in *new*, anderseits in *dew, few, hew*. —

M.s anmerkung zu diesem paragraphen will mir nicht einleuchten. Er schreibt: 'It would appear that eMSc. *ēu* had become *jū* only if the *w* belonged to the second syllable, cf. *ōu* > *ū* § 173.' Auslautendes *-ēu* soll mit *ęu* zusammengefallen sein und [jɑu] ergeben haben.

Zunächst vermag ich an den hierbei unterstellten wechsel von (sagen wir) frühme. sg. *blęu* : pl. *blę-we(n)* nicht zu glauben; meiner ansicht nach haben die zweisilbigen formen genau so gut einen diphthong gehabt wie die einsilbigen, also *blęu-e(n)*. Aber selbst wollte man die richtigkeit jener voraussetzung für einen moment zugestehn, so würden sich bei den präteritis

[bljû] und [ʃû] alsbald neue schwierigkeiten ergeben. Man müßte bei ihnen verallgemeinerung der ursprünglich zweisilbigen formen, also der 2. sg. und des pl. annehmen, was fürs Schottische bekanntermaßen höchst bedenklich wäre. Ähnlich könnte das pron. [jû] nicht aus ae. *ēow* selbständig entwickelt sein; man hätte sich nach einer analogischen erklärung umzusehn, die M. zu geben jedenfalls versäumt hat[1]). Aber vor allem: wenn ich M.s auffassung recht verstehe, so müßten die anfänge der lautentwicklung, die von *ȩu* zu *jû* führte, vor dem abfall des end-*e* liegen. Ist das aber wahrscheinlich oder auch nur denkbar? Der lautwechsel *ȩ* > *ī* kann nicht viel früher als ende des 14. jahrhunderts angesetzt werden; damals aber waren *blew, new, true* usw. längst schon einsilbig! Wenn M. auf die angeblichen parallelentwicklungen *ōu* > *ū*, *-ōu* > *-ɑu* hinweist, so ist es auch damit nichts, vgl. meine ausführungen zu § 172 ff.

Wird für die heutigen [jû]-formen, soweit es sich um ursprünglich einsilbige wörter handelt, lautgesetzliche entwicklung geleugnet, so bliebe m. e. nur die theoretische möglichkeit, die frage nach englischem einfluß aufzuwerfen. Doch wozu die mühe? —

Noschott. [trɑuþ] 'truth' führt M. auf ein mschott. **trȩuþ* zurück. Notwendig ist das nicht; [trɑuþ] kann ebensogut auf frühschott. *tröuth* (mit früher akzentverschiebung, **trȩŏwþ(e;* vgl. Orms *trowwþe*, CM. *troupe*) beruhen. Die schreibung *trowth* findet sich (neben *trewly*)[2]) bereits in einer der allerältesten schottischen urkunden, der von 1385[3]).

§ 161. 'MSc. *ȩu*' erscheint noschott. als [jɑu], ae. *dēāw* beispielsweise als [djɑu]. Nur um eine erklärung für die tatsache zu gewinnen, daß 'French *ȩu*' (in *beauty, due, rule* usw.) dieselbe entwicklung genommen hat, setzt M. eine gesprochene zwischenstufe *ȩü* < *ȩu* an, die zur zeit der aufnahme jener

---

[1]) Ich meinesteils möchte auch für [jû] von nordh. *ī(o)w* (s. o.), allenfalls daneben *ĭuh* (cf. **þ(u)ruh* > *thrū*), ausgehen.

[2]) Die verbreitete variante *trewth* ist, wie ich glaube, durch das adj. beeinflußt.

[3]) Derselbe schreiber schwankt, was ich im hinblick auf § 162 erwähnen möchte, zwischen *Androw* und *Andrew*. In den alten ratsprotokollen von Aberdeen finde ich wiederholt auch die schreibung *Andraw;* vgl. dazu reime aus den altschott. legenden wie *schaw : Androw; schaw : Mathew; draw : Bartholomow*.

franz. lehnwörter bestanden haben soll. Dies *ęü* müßte, nachdem es seine schuldigkeit getan, wieder in *eu* zurückverwandelt worden sein.

Diese von vornherein höchst unwahrscheinliche annahme scheitert daran, daß in agn. *beuté* und *reule* überhaupt kein *-ü̯*, sondern *-u̯* gesprochen worden ist.

Die weitere entwicklung hätte sich nach M. folgendermaßen vollzogen: 'Between the *ę*, shortened at an early period from older *ę̄*, and the *u*, a glide developed which seems to have become more and more promin[e]nt, changing into *o* and finally attracting the stress.' Ich frage demgegenüber: ist es nicht ebensogut möglich, die entstehung des übergangslautes von einem unverkürzten *ę̄u* aus zu begreifen? Ja ist sie nicht in diesem falle noch plausibler, da für *ę̄u* schwächer geschnittener akzent als für *ĕu* vorauszusetzen ist? Und wäre demgemäß die verkürzung des *ę̄* nicht vielmehr als eine folge der glideentwicklung zu betrachten? —

Unter die fälle von [jɑu] < *ę̄u* stellt M. (von ae. **cēawan* ausgehend) auch [tʃɑu] 'chew'. Da Wrights *Index* aber für dies verb nur die drei lautungen [tʃau, tʃou, tʃā] als schottisch aufführt und also weder ein zentralschott. *[tʃeu], noch ein südschott. *[tʃœu] verzeichnet, so ziehe ich vor, schott. [tʃɑu] von *dew, few* usw. zu trennen; es dürfte nicht auf *chę̄u*, sondern auf *chow* < *čęwan* zurückzuführen sein (vgl. [flɑu, grɑu] § 174).

§ 162. 'MSc. *eu* of French Origin.' Ich vermisse hier ein wort über die ursachen der abweichenden entwicklung von *sure*, das doch von hause aus denselben vokalismus wie *due* (afrz. *ęü*, agn. *ū*) aufweist: [sɪr] ne. Sc., [sür] sn. Sc., [sœ̄r] s. Sc. usw. (frühschott. *sūr*, vgl. zb. den reim *(en)sur : stur* (an. *stórr) : endur : mur* (afrz. *mëur) : bur* prt. im Wallace)[1]. Ist für [djɑu] lediglich die auslautstellung des vokals verantwortlich zu machen? Oder handelt es sich bei *due* und *sure* um zeitlich getrennte entlehnungsvorgänge? Oder stellt etwa [djɑu] gar keine bodenständige entwicklung dar? Verlangt es eine erklärung, wie ich

[1]) Die schreibung *suwir* in den urkunden von Aberdeen 1544 (Müller 73) soll, falls richtig gelesen, wohl nur den laut *ū̯* (resp. daraus entwickeltes *ī*) bezeichnen. Dagegen erinnert die vereinzelte schreibung *sour, soure (sourtie)* an schott. *dour* [ū] < frz. *dur* und ähnliche fälle von me. *ū* < frz. *ü*. Fakultative entwicklung eines vokalischen glide vor dem *r* wird erwiesen durch die zweisilbige metrische verwendung von *sovir, sure* bei A. Scott und anderwärts.

sie ähnlich für [þrɑu] (s. zu § 176) zu geben geneigt bin? Es muß auffallen, daß [bjɑutï, djɑu, rɑul], M.s beispiele für msch. *eu* frz. ursprungs[1]), heute in übereinstimmung mit der englischen schriftsprache [seit ca. 1700] gleichen vokalismus haben, obwohl drei verschiedene laute zugrunde liegen: agn. *ęu* in *beuté, (ę)ũ* in *deu* und *ęu (iu)* in *reule*.

§ 163. Die schicksale von 'MSc. *ău*' sollen nach M. 'etwas unklar' sein; 'it would appear that having been changed into *ǫu*, it was monophthongised, thus becoming *ǭ*, the mid-back-wide-round vowel, by which it is still represented in the South of Scotland, DSCSc. p. 110.' Gegen einen solchen übergang von *au* zu *ǫu* spricht sofort, daß der diphthong in diesem falle unweigerlich mit dem *ou* aus *o* + *g, w, l* usw. (§§ 175 ff.) zusammengefallen wäre und wie dieses heut [ɑu] ergeben hätte. Daß der laut im Südschottischen noch jetzt der 'mid-back-wide-round' sei, ist ein irrtum; nach Murray ist die gewöhnlichste aussprache die als low-back-wide (Pal. *a*), woneben sich der ebenfalls ungerundete mid-back-wide (*ā* in engl. *father*) und verschiedene gerundete low-spielarten finden. Es erscheint mir sehr fraglich, ob *au* auf seinem wege zu *ā* jemals die stufe m.-b.-w.-r. (dh. die länge des *o* in dtsch. *stock*) passiert hat.

§ 164. Über das verhältnis der lautungen [sol] und [sɑul] 'soul' hätte man gern noch etwas näheres gehört; die wendung 'these pronunciations are imitations of English, borrowed at different periods' ist doch gar zu unbestimmt. Wurde engl. *soul* mit diphthongischer *ǫu*-aussprache entlehnt, nachdem schott. *au* zu *â* monophthongiert worden war, also etwa im 16. jahrh., gehört monophthongisches [sǫl] dagegen erst einer verhältnismäßig modernen zeit an? Vgl. indes zu der diphthongischen aussprache noch meine bemerkung zu *mow* § 179. — Sollte das partic. [sān] 'seen' (Wright und Ellis kennen es überhaupt nicht) wirklich auf ws. *ʒesawen* zurückweisen? Ich möchte, falls es mit der form seine richtigkeit hat, viel eher an eine späte neubildung glauben. Die übertragung des präteritalvokals auf das partic. (cf. ne. *held, sat, shone, stood* usw.) kann durch ein hinstreben zu der gruppe [blān, drān, fān] usw. gefördert

[1]) Welches ist die dialektische lautung von *crew, duty, view*? Gerade hier durfte sich M. keinesfalls auf drei 'examples' beschränken. — Neben [bjauti] kennt Wright übrigens für ne. Sc. auch die lautungen [bjāti] und [bjüti] (wohl nach Ellis p. 785).

worden sein. [Ist die form *stawn* 'stolen' bei Ross, *Helenore* (1868), p. 276 *(:fa'en)* ebenso eine sporadische neubildung zu dem präter. *staw* 'stole' ?] [1]) — Ein weiterer fall von [ā] < *au* wäre [wāt] 'welt', bei Gregor *waat*, bei Jamieson *waut*. Die frage ist erlaubt, in welchem verhältnis dies wort zu [wo̜ltr, waltr] 'welter' § 65 steht.

§ 165. Es fragt sich, ob nicht auch [râ] 'raw' hier seine stelle hätte finden sollen: ae. *hrēāw* (zwischenstufe **hrę̄āw;* ein ae. *hraw-*, mit dem Jespersen 3. 91 operiert, ist nicht belegt). Die akzentverschiebung dürfte gleichzeitig mit der in *scēāwia(n)* eingetreten sein *(scawen* Ld., *HES.* 680). — Für das schwierige [tʃâ] 'chew, *chaw*' möchte ich doch lieber kein ae. **cēawan* ansetzen; auch Murray, auf den M. verweist, tut das nicht — lehnt er doch gerade das ausgehen von einer ae. neubildung **cĕawan* als 'unhistorisch' ab, "as no trace of the *chaw* form occurs before 1530". Das deutsche *kauen* bietet nur scheinbar ein analogon, da hier eine mundartliche sonderentwicklung vorliegt (vgl. zb. Weise, *Zeitschr. f. deutsche mundarten*, 1907, s. 206 ff.). Ich gehe von *cę̄ōwan* aus (vgl. zu § 161) und nehme an, daß *chowe* frühne. durch das sb. *chawl* 'kiefer' (< me. *chauel*, ae. *cĕafl*) beeinflußt wurde, das seinerseits um die gleiche zeit dem einfluß des verbums *chowe* unterlag *(chowl, jowl)* [2]). Eine solche wechselwirkung würde leicht begreiflich sein; man denke nur daran, wie etwa ahd. *kiuwa* 'kiefer' direkt aus dem stamme von *kauen* gebildet ist.

§§ 166, 167. Auch die entwicklung von [hād] 'hold' dürfte (falls M.s scheidung von *-ld-* und *-ld* berechtigt ist und nicht vielmehr dialektmischung in frage kommt) wesentlich satzphonetisch zu beurteilen sein: das [ād] (< *a̯u̯d* < *ałd*) ergab sich zunächst in der stellung vor vokalisch anlautenden wörtern und wurde von da aus verallgemeinert. Die 'MSc. inflected forms, with *l* and *d* belonging to different syllables', die nach M. der ausgangspunkt waren, kommen gewiß erst in zweiter linie in betracht.

Für die entwicklung von *all* zu [â] wird nicht bloß mit stellung vor konsonant, sondern auch mit pausastellung zu

---

[1]) Ähnliche *nonce*-formen schon me.; zb. *slowe* 'slain' *(: ynowe)*, *Guy* ed. Zupitza, 4216.

[2]) Ähnlich mag das sb. *chaw* (> *jaw)* eine kreuzung aus **cę̄ōwe* und *chawl* darstellen (über das *j* in *jaw, jowl* vgl. verf. *Archiv* 115, 173 ff.).

rechnen sein; ich erinnere an die interessante unterscheidung, die der noschott. dialekt zwischen [fû] 'ebrius' und [fœl] 'plenus' macht (M. § 142), und die m. e. ihre erklärung darin findet, daß [fû] die verallgemeinerte pausaform darstellt, die bei dem meist (oder ausschließlich?) prädikativ gebrauchten *full* 'ebrius' besonders häufig sein mußte.

Es kann auffallen, daß von den wörtern auf *-ld*, die sich nach M. denen auf *-ll* angeschlossen haben *(-ald > all)*, kein einziges die entwicklung zu [â] durchgemacht hat, die nach M.s angaben für die wörter mit ursprünglichem *ll* charakteristisch ist ([â, fâ, kâ] usw.); die vorvokalische satzvariante wäre dort ebenso ausschließlich verallgemeinert worden wie hier diejenige vor kons. und in pausa. Doch darf nicht unerwähnt bleiben, daß Wright verschiedene lautungen anführt, von denen M. nichts weiß: neben [â] 'all' auch [al], neben [tāl]: [tȁlt] und [tault][1]); *bold* und *sold*, die bei M. ganz fehlen, erscheinen bei Wright noschott. als [bal] ('but Bch. *bōld*, Abd. *bāld*, *bold*, *bōld*') und [sāl]. Ferner erkennt Wright für die einschlägigen wörter auf *old* neben der lautung [āl] durchgehends auch verkürztes [al] an, das er nur bei *fold* (sb.? vb.?) und den beiden präteritis [sāl] und [tāl] nicht belegt; ähnlich kennt er neben [ā] 'all', [fā, kā] auch [a, fa, ka] (ergaben sich diese formen zunächst in schwachtoniger stellung?).

§ 168. Für *gawky* nimmt M. direkte herkunft aus dem ae. oder an. an, was bei dem sehr späten auftreten des wortes nicht ohne bedenken ist. Wäre es zu kühn, in *gawk* ('an awkward person, a fool') eine kontamination von *gowk* 'fool' mit dem tonvokal von *awkward* zu vermuten? Ähnlich ließe sich *yawp* [jāp] 'to yawn' als kreuzung aus *gaup* 'to gape' und *yawn* deuten.

[māk] 'maggot', das bereits im frühen 15. jahrh. in der schreibung *mawke* erscheint und keineswegs spezifisch schottisch ist, würde ich nicht auf norw. *makk*, sondern auf **mavek* < frühme. *maðek* zurückführen.

Die von Jamieson vorgeschlagene anknüpfung von *pawk* 'trick, cunning device' an ae. *pæcan* ist lautlich wie historisch gleich unwahrscheinlich und deshalb von Murray mit recht ignoriert worden. Sollte zusammenhang mit dem freilich selbst

[1]) Mit dem *-t* der scheideform [tȁlt]?

etymologisch nicht klaren (to) *pack* 'to plot, scheme, intrigue' bestehen? Beiden wörtern ist der begriff des 'verstohlenen' gemeinsam:

> Their marriage then was neither *stoln*, nor *packt*
> 1614, *NED.* s. v. *pack v.*² I 3;
>
> He *pawkily* on them could *steal*
> Allan Ramsay, *Elegy on J. Cowper;*
>
> Dear Smith, the sleeest, *paukie* thief
> That e'er attempted *stealth* or rief
> R. Burns, *Epistle to James Smith;*
>
> A thief sae *pawkie* is my Jean,
> To *steal* a blink by a' unseen
> Ders., *O this is no my ain lassie.*

Für *taupie* [tāpə] ist mir nordischer ursprung wahrscheinlicher, wie ihn jetzt auch Craigie im *NED.* annimmt.

W'auken [wākn] 'waken' weist schon wegen seines *-n* auf ae. *wæcn(i)a(n)* (cf. an. *vakna*) zurück. Es ist interessant zu sehen, wie die schottischen dialekte im tonvokal dieses wortes nach verschiedenen richtungen ausgeglichen haben: dem nordost- und zentralschottischen [wākn, wåkn usw.] steht südschottisches [wèkn, wiəkn] gegenüber; dh. es ist dort die entwicklung (frühme.) *wăkne* > *wăkken* maßgebend geworden ('back-shortening' Sweet; oder scheideform mit ursprünglich u n silbischem *n* vor vokal?), hier diejenige, die zur dehnung in offener silbe führte: *wă-kn* > *wāken* > *wāken* usw. (ist die lautung [wȁkn] s. Sc. wirklich bodenständig?). Vgl. nosch. [watər], [āprən, gānər] gegenüber südsch. (D. 33) [wètər, ėprən, gȅnər], und [ākorn] 'acorn' Bch. Abd. (Wright) gegenüber [ȅkərn] s. Ayr. (und zentralsch. [ekorn]).

§ 169. M.s erklärung des prät. [ǫxt] 'ought' kann ich schon wegen meiner abweichenden auffassung der entwicklung von frühschott. *au* (s. zu § 163) nicht gutheißen; die form *aught* hätte m. e. auch bei übertragung des vokals von [å] 'owe' neuschott. nur [ăxt] ergeben. Ich vermute anschluß an die präterita [dǫxt] und (heute veralt.) [mǫxt][1]) (event. auch [brǫxt, sǫxt] usw.).

---

[1]) Von Barbour an belegt; in der Aberdeener urkundensprache des 16. jhs., Müller s. 136; noch bei Ross, *Helenore (mought)* und Alex. Geddes 1792.

§ 170. Für [tʃāmr] ist doch sicherlich von me. *chaumber* auszugehen! Ähnlich wird für [əmāgr] 'malgré' eine französ. form mit *au* als grundlage anzusetzen sein. — Schade, daß M. nicht auch [anʃənt] < me. *auncien* (Ellis 785) erwähnt hat (a < *à*, *ā*; vgl. die sn.- und zentralschottischen varianten [ānʃnt, ȁnʃnt, ånʃnt]). Gern hätte man auch das interessante [sānt] 'saint' berücksichtigt gesehen (Ellis 784; D. 33 [sant]; quelle frühschott. *sanct*). Weiterhin vermißt man [āprən] 'apron' < frühschott. *ăpron*. Neben [-fārt] 'favoured' (in § 200 [fārd] geschrieben) hätte auch das simplex *fawvour* (Ellis 785) erwähnung verdient. — Schott. (und dialekt. engl.) [dʒāp] 'aufspritzen' dürfte kaum etwas mit franz. *japper* 'kläffen' zu tun haben; Ruddimans dahingehende argumentation scheint mir recht unglücklich. *Jawp* ist klärlich ebenso ein schallwort wie das ähnliche *jaw* 'to splash, to surge'. — *Cause* wird eher als französisches denn als lateinisches lehnwort aufzufassen sein. Übrigens notieren Ellis wie Wright *because* mit kurzem vokal ([bikaz, 'kas]); dazu vergleiche man die bemerkung von Sylvester Douglas (fol. 375), *because* reime im Schottischen auf *as, was* [1]). Derselbe Douglas findet fol. 409, *caution* als rechtsausdruck ('bail') laute schottisch, als ob es *caition* geschrieben würde [2]). Es bleibe dahingestellt, ob hierzu an die schreibung *catioun* in den urkunden von Aberdeen (16. jahrh.; P. Müller, diss. Berlin 1908, s. 69) erinnert werden darf.

§ 171. Woher weiß M., daß franz. *parent* und *capable* im 17. jahrh. ein langes *a* in der ersten silbe gehabt haben? Übrigens ist die quantitätsfrage ziemlich belanglos, da das franz. *a* auf alle fälle (und zwar bereits im 16. jahrh.)[3]) dem schottischen low-back-wide (oder m.-b.-w.) < altem *au* und anderen quellen erheblich näher stand als dem aus urspr. *ā* entwickelten *ē*. — Das [ā] in [lābər] 'labour' ist viel älteren ursprungs als M. anzunehmen scheint; die schreibung *laubour* kommt bereits im 15. jahrh. vor! P. Müller s. 30 belegt (ein

[1]) Ich selbst habe 1912 die aussprache [bəkïz] gehört (wohl eine variante des von James Elphinston 1787 als nordschottisch erwähnten *becaze*, cf. *clivver* 'clover', *gid* < *gaed* usw.).

[2]) Das wort lautet heute noch so. *Caition* im reime auf *nation* bei Wm. Tarras, *Poems* 1804, p. 100.

[3]) [fāʃ] 'trouble', nach M. ein lehnwort des 17. jhs. ('recently borrowed', § 217), ist schon für das früh-16. jh. bezeugt.

ähnlicher fall) *cauponis* aus dem 16. jahrh., Sprotte (diss. Berlin 1906) s. 26 *paustoris* bei Tyrie. Welchen anteil die labiale nachbarschaft an diesem frühen *au* hat, bleibt noch zu untersuchen. — *Sacred* wird besser den franz. als den lat. lehnwörtern zugewiesen; ebenso wohl auch *imagine*. Auch *Satan* würde ich nicht als ein wort 'lat. ursprungs' bezeichnen.

§§ 172 ff. Ich kann nicht finden, daß M. über die freilich sehr verwickelten lautverhältnisse in *bough, enough, plough* usw. volle klarheit geschaffen hat. Er setzt für diese wörter wie auch für die gruppe ae. *stōw, flōwan* usw. einen 'mittelschottischen' diphthong *ōu* an. Das scheint mir selbst bei einer so weiten fassung des begriffs 'msch.', wie sie M. beliebt, nicht statthaft; m. e. ist ein [ōu] schon für das beginnende 14. jahrh. nicht mehr denkbar. Denn der laut *ō* war auf nordh. boden bereits vor 1300 auf dem wege zu einem *ö/ü*-artigen laut (Luick, *Studien* 127), altes *ōu* mithin auf dem wege zu *öu* oder *üu* (in der gruppe *stōw* usw. muß die verschmelzung von *ō* und *u̯* zu einer art *ŏu*-diphthong schon in sehr früher zeit stattgefunden haben, jedenfalls bevor die verschiebung des *ō* einsetzte, so daß diese wörter besser in §§ 175 ff. untergebracht worden wären)[1]).

In ursprünglich zweisilbigen (flektierten) formen, in denen 'the *w* or *g* belonged to the second syllable' (— kann man dann überhaupt von einem 'diphthong' *ōu* sprechen?), soll *ō* nach M. unter dem einflusse des folgenden *w* in *ū* übergegangen sein. Wenn irgendwo, dann hätte dieser lautwandel in den beiden verben *flōwan* und *grōwan* eintreten müssen, bei denen die voraussetzungen aufs beste gegeben waren: (2.) 3. sg. *flōwes*, pl. (ohne pron.) *flōwes*, part. prs. *flōwand*, part. prt. *flōwen* usw.; aber gerade hier ist er völlig unerweislich.

---

[1]) Luicks ausführungen *Studien* 173 f. überzeugen nicht, stehen überdies mit seinen ansätzen s. 127 im widerspruch; an ersterer stelle gibt er die chronologie:

1. Anfänge der nordh. *ō*-modifikation;
[2. Übergang von *-g-* zu *-u̯-*;]
3. Verstummen des end-*e*;

dagegen an letzterer:

1. Verstummen des end-*e*;
[2. Dehnung von *ŭ-*;]
3. (Anfänge der) nordh. *ō*-modifikation.

M. stützt seine *ū*-hypothese auf die formen [bû, plû, wû, ənû]. Diese müssen wir uns etwas näher ansehen.

Zunächst fällt auf, daß Wrights *Index* sowohl wie Ellis zwei dieser formen, nämlich [bû] und [ənû], für D. 39 überhaupt nicht kennen. Welche bewandtnis hat es mit ihnen? Sind es wirklich altererbte lautungen, oder liegen am ende nur sporadische neubildungen vor? Letztere würden, soweit sie ihren grund in einer unsicherheit des sprachgefühls bei den betreffenden dialektsprechern hätten, zumal bei *bough* leicht begreiflich sein; dies wort ist im Schottischen nur noch wenig üblich, soweit es nicht ganz in vergessenheit geraten ist.

[wû] 'woo' beweist nichts für einen lautwandel *ō-u̯* > *ū*, da das *ū* hier ebensogut das produkt eines lautübergangs *wō* > *wū* (oder auch *wōu̯* > *wū*, Luick, *Studien* 174 f.) sein kann, vorausgesetzt, daß die form [wû] eine altbodenständige lautung darstellt.

Bliebe [plû] 'plough' [1]). Es hat die variante [pljû] neben sich, die M. als kontamination von [plû] mit dem lautgesetzlich aus *plōh* hervorgegangenen [pljuχ] [2]) deutet. Aber sollte das nebeneinander beider formen nicht vielmehr wie das verhältnis von [blû] zu [bljû] § 160 zu beurteilen sein, so daß also [plû] die sekundäre, [pljû] hingegen die ursprünglichere lautung darstellte? Im gegensatz zu M. halte ich die formen [pljû, ənjû] für vollkommen lautgesetzlich aus **pliu* < **pliu̯* < **plōw-* < *plōz-* usw. entwickelt (vgl. auch Luick, *Studien* s. 171 f.). Die erklärung für [bû, ənû] liegt dann auf der hand: nach maßgabe von [pljuχ, pljû, plû] trat (sporadisch) neben [bjuχ, *bjû [3])] die form [bû], neben [ənjuχ, ənjû] die variante [ənû] [4]).

Für *bough, enough* weist das Nordostschottische nach M. die weiteren lautungen [bɑu] und [ənɑu] auf (das letztere fehlt allerdings bei Wright und Ellis; und ein [plɑu] 'plough' ist

[1]) Die wechselformen für *plough* stehen D. 39 promiscue für sb. und vb., während D. 33 und D. 37 zwischen sb. und vb. streng unterscheiden: sb. [plöu̯χ] resp. [plɑχ], vb. [plöu̯] resp. [plu].

[2]) Ich halte M.s erklärung der formen [pljuχ, ənjuχ] usw. (§ 133) für richtig (gegen Luick *Studien* 174).

[3]) = [böu̯] D. 33 < msch. **büu̯*.

[4]) Sehr viel weniger wahrscheinlich ist mir eine andere theoretische möglichkeit, daß es sich nämlich bei [bû, ənû] um frühe entlehnungen aus der schriftsprache handele (spätme. *bowe* [bu], *inowe* [inu]; zu diesen formen Koeppel *Archiv* 104, 37).

für D. 39 überhaupt nirgends belegt). Unserm verf. gelten auch diese *au*-formen als reflexe sehr alter (frühmschott.) varianten; das *ōw* der flektierten formen soll in den (unflekt.) nom.-akk. eingedrungen und dort, weil in auslautstellung, zu *ou* (> [au]) geworden sein. Dem ist a priori entgegenzuhalten, daß doch ein und derselbe dialekt schwerlich die hierbei involvierte formenfülle über ein halbes jahrtausend mit sich weitergeschleppt hätte. Von vornherein ist, meine ich, einer auffassung der vorzug zu geben, die nicht mit einem derart hohen alter der fraglichen formen zu rechnen braucht. Ich vermute einfach eine einwirkung der modernen schriftsprache [1]) und erinnere an Murrays bemerkung zu *bough DSS.* 149: '*Bough* was formerly *beuwch, beuw,* rhyming in 16th century with plough; I think it is now *bowe,* but the word is little used.' Der gemeinsamen grundlage, die M. für [bœu, ənœu] einerseits und [flœu, grœu] anderseits konstruiert, muß ich jedenfalls die existenzberechtigung bestreiten.

Bei [ənœu] hat die sache übrigens noch einen besonderen haken. In D. 39 sind die formen [ənjû] und [ənjuχ] — was M. leider nicht erwähnt — genau wie in Murrays mundart (D. 33) und in D. 38 nach der bedeutung geschieden: [ənjû] bezeichnet die anzahl ('enow'; ae. pl. *ʒenōʒe*), [ənjuχ] dagegen die quantität ('enough'; ae. *ʒenōh*); s. Ellis s. 783. In frühschott. *inōwe,* von dem wir auszugehen hätten, waren sämtliche kasus, also auch der nom.[-akk.], dreisilbig (zur zeit der von M. angenommenen lautübertragung konnte das end-*e* ja noch nicht verstummt sein); die herübernahme des *ōw* aus den 'flektierten' kasus in den nom.[-akk.] hätte daher an der lautgestalt des wortes nicht das mindeste geändert, somit auch niemals zu einem *inŏu* geführt.

Ich erwähne schließlich, daß Wright für *enough* noch die lautungen [ɪniuχ, ənjœχ, ənuχ] verzeichnet, von denen nur die zweite schwierigkeiten macht (dialektmischung?). Das fehlen des *j* in der dritten form beruht wohl auf dem schlusse *[ənuχ] : dial. [ənjuχ] = schriftspr. [buk, tuk] usw. : dial. [bjuk, tjuk].

[1]) [ənœu] braucht nicht die direkte entsprechung eines im 17. jahrh. entlehnten engl. *enow* zu sein; es kann auch nach der proportion dialekt. [pljû] : schriftspr. [plœu] analogisch zu [ənjû] gebildet worden sein, lange nachdem die form *enow* von der schriftsprache aufgegeben worden war.

§ 175. Die formulierung 'MSc. *ou* . . . < OE. *o* + *l* before a consonant' muß im hinblick auf [hɑu] 'howe' < ae. *hol* als zu eng, jedenfalls als irreführend erscheinen. — M. bezeichnet die geschichte von nordostsch. [ɑu] als 'still obscure'. Darf man eine entwicklungsreihe *ou* > *au* > [ɑu] ansetzen, in der der lautwandel *ou* > *au* nach maßgabe von § 64 (*o* > *a* neben labial) zu beurteilen wäre? Vgl. übrigens meine bemerkung zu § 39.

§ 176. Bei [jɑu] 'ewe' hätte M. gut daran getan, auf die nahe berührung der zentral- und südschottischen formen von *ewe* mit denen von *four* (im gegensatz zu denen von *dew, few, hew*) hinzuweisen, um eine variante mit früher akzentverschiebung (**ęówu*) als grundlage von neuschott. [jɑu] zu erhärten; an sich hätte ein der schriftsprache analog entwickeltes *ĕǫwu* > *ęwe* > *ęu* nordschottisch ebenfalls zu [jɑu] geführt. — Schott. [mɑudəwərp] geht auf me. (frühsch.) *moldwerp, moldwarp* zurück; wozu M. ae. *moldwyrm* zitiert, ist mir unverständlich.

Zu [þrɑu] 'through': die frühschottischen schreibungen *thruch* und *thru, thrw* lassen ein ausgehen von (ae.) *þur(u)h (þurȝ)* geratener erscheinen. Das schließt indessen eine entwicklung in M.s sinne nicht aus: neben der betonten *u*-form konnte leicht in unbetonter stellung ein (*)*þorh*, **þorȝ* aufkommen (vgl. altmerk. *þorh*[1]) < urags. *þurχ, Bülbring § 454). Eine weitere erklärungsmöglichkeit für [þrɑu] läge in der annahme einer hyperdorischen bildung von der älteren variante *þrû* aus, deren existenz durch die frühschott. schreibung *thru* wie durch entsprechende reime erwiesen wird[2]): dial. [bû]: schriftspr. [bəu, bau] = dial. [kû]: schriftspr. [kau] = dial. [nû]: schriftspr. [nau] usw. = dial. [þrû]: *[þrɑu]. Das (m. e. lautgesetzlich

[1]) Entstammen die wenigen fälle von *þorh* im *Durham Book* dem merkischen sprachgebiet?

[2]) Ist die lautung [þrû] heute in D. 39 wirklich nirgends anzutreffen? [Ich finde die schreibung *throo* neben *throu* in W. Buchanans *Glimpses of Olden Days*.] Falls man ihr doch auf die spur kommen sollte, wäre m. e. die frage zulässig, wie weit man in ihr die fortsetzung jenes frühsch. *thrū* zu erblicken habe. An dem bodenständigen charakter des zentralsch. [þrū] kann ohnedies nicht gezweifelt werden. Ich trage auch kein bedenken, die südsch. wechselform [þrɑu] als lautgesetzliche entsprechung von frühsch. *thrū* aufzufassen (vgl. südsch. [bɑu, kɑu, nɑu, sɑu] usw. mit [ɑu] < *-ū* gegenüber [bou] 'bogen' < *bǫwe* < *boga*; soweit heute südsch. [þrū] gesprochen wird, ist es klärlich der modernen schriftsprache entlehnt, event. unter einwirkung der zentralsch. form).

entwickelte) südschottische [þɑu] könnte diesen prozeß gefördert haben. — Der zweideutigen msch. form *throw* ([ǫu] neben [ū]?) kommen wir hoffentlich noch einmal mit hilfe der satz und versmelodie bei.

§ 177. Für *dog* gibt M. diphthongische lautung an, die Wrights *Index* für Ayr und Peebles verzeichnet, während er für Buchan und Aberdeen nur [dog] gelten läßt. — Zwischen [hɑuf] 'place of resort' (nicht eig. 'refuge'!) und [hɑufən] 'clumsy, senseless person' vermag ich keine beziehungen zu entdecken. Ich vermute zusammenhang des letzteren wortes (das nach dem *NED.* zuerst bei Dunbar auftritt: *howffing, howphyn*) mit engl. *ouph, ouf, auf, oaf* 'half-wit, fool, booby, lout' (< an. *álfr*); der vokalismus könnte einem englischen dialekt entstammen, falls er sich nicht vielmehr aus einer sonderentwicklung *au̯* > [ɑu, ou] erklärt (s. hierzu meine ausführungen zu [mɑu] 'mow', § 179)[1]). Das sekundäre *h* wie in schott. *howlet* oder engl. dial. *hugly*. — Ob [hɑuf] 'storehouse' das ae. *hof* direkt fortsetzt, ist mir sehr zweifelhaft; das wort müßte zum mindesten eine auffrischung durch ndl. *hof* erfahren haben. — *copp* 'cup' würde ich nicht schlechthin als 'ae.' bezeichnen; es ist nur im Spätnordh. bezeugt und mag da nordisches lehnwort sein. Der eigentliche ae. ausdruck ist *cuppe*. — Ein ae. *hoppa* 'hopfen' ist nicht belegt; daß es vollends in ne. *hop(s)* direkt fortlebe, erscheint so gut wie ausgeschlossen. Alles deutet bei *hop(s)* auf ndl.-ndd. entlehnung hin. — Statt ae. *loppa* lies *loppe*. — Neben an. *skopa* konnte die aschw. variante *skoppa* angeführt werden. — Bei *sowp* [sɑup] 'to drench' würde ich einer ae. grundform mit *-pp-* den vorzug geben.

§ 178. "*stɑup* 'prop' Scand. *staup* Bj. 78." M. hat übersehen, daß es sich an der zitierten stelle bei Björkman um *stoup* 'becher', also ein ganz verschiedenes wort handelt. [stɑup] 'post, prop' ist aus dem nord. (oder mndd.?) *stolpe* entlehnt; es gehört somit nach § 176. Die variante [stūp], die Wright ausschließlich kennt (wie denn auch Jamieson das wort unter *stoop* verzeichnet), beruht offenbar auf der me.

[1]) Vgl. auch schott. *chowk* [tʃauk] 'jaw, cheek', das doch wohl von dem vb. *choke* zu trennen und auf an. *kjálki* 'kinnbacken' zurückzuführen ist (*kj* > *ch* wie in *chaft* < an. *kjapt-r*, *choop* 'fruit of the wild rose' zu norw. dial. *kjupa*, *DD.*; stimmhaft [dʒ] < nord. *gj* in *jedcock* zu norw. *gjedda*).

form *stulpe*. — Auch bei [rɑuntrî] ist M. eine verwechslung untergelaufen; die quelle ist nicht nord. *kraun*, sondern (westnorw.) *raun*.

§ 179. Msch. *four* 'vier', das M. auf ein hypothetisches **fœwer* zurückführt, möchte ich eher an nordh. (Rit.) *fover* anknüpfen. Entweder ist in dem worte früh akzentverschiebung und weiterhin schwund des *ę* eingetreten (vgl. die schreibungen *fower* im Peterborough Chronicle und *fowwerr*, *fowwre* bei Orm), oder aber das zitierte *fover* ist wie nordh. *(ȝe)fotad* < **-feotad* (Sievers § 416, anm. 15b; Bülbring § 269) zu deuten (**fëower* < *fēower* zunächst in schwachtoniger stellung; Kluge nimmt bekanntlich ursprüngliche kürze an).

Die auffallende lautung [mɑu] 'mow', die auf den mschott. diphthong *ou* zurückweist[1]), möchte M. durch labialeinfluß in einem frühen stadium erklären. Er übersieht dabei, daß dieser fall von vertretung eines *aw* durch modernschottisches [ɑu, ou] keineswegs vereinzelt dasteht. Wright notiert bei *thaw* 'tauen' (me. *þawe*, *þowe*, ae. *þăwian*, ?**þāwan*) für verschiedene schottische dialekte diphthongische lautung: *þau* Bch. Abd., wm. Sc. + *þā*, Ayr., sm. Sc. Peb.; *þou* ne. Sc., but Bch. Abd. *þau*, s. Sc.; *þvu* w. Frf. e. Per. (im übrigen gilt *ā*, *ā̆*); — M. selbst verzeichnet neben monophthongischem [sɪ̄l] 'soul' (nordh. *sāwel*) diphthongisches [sɑul] § 164; — neben *thewless* (zu ae. *þēāw*) steht schottisch die wechselform *thowless* (< **þęāw-* oder **þĕaw-?*), deren *ow* im *NED.* freilich noch als 'unexplained' bezeichnet wird; — statt *crawl* heißt es auch *crowl* (zb. in Burns' gedicht *To a Louse:* 'Ha! whare ye gaun, ye *crowlin* ferlie?'); — neben *braw* erscheint in Buchan die Variante *brow* ('a *brow* chiel' usw.)[2]). Es ist klar, daß wir es in all diesen fällen von *ow* mit einer sonderentwicklung der lautgruppe *ăw* zu tun haben, deren nähere begrenzung weiterer untersuchung vorbehalten bleiben muß.

§ 180. Die beiden fälle [pɑunɪ̆] 'pony' und [rɑu] 'roll' dürfen nicht ohne weiteres auf eine stufe gestellt werden, da

---

[1]) Sonst nur noch in wm. Sc. bezeugt (neben *mā̆*).

[2]) S. ferner zu § 177 (— hierher auch die reime s. 42, a. 3). *Lowrie* neben *Lawrie* als name des fuchses ist vielleicht nach maßgabe von *cowshus* 'cautious', *owthoreest* 'authorised' (Ellis 784f., M. § 181) zu beurteilen. — Ein schottisches *scold* (17. jahrh.) neben *scald*, *scaud* usw. verzeichnet Bradley im *NED.* Unsicheren ursprungs *scalder*, schott. *scowder* 'to scorch'.

bei letzterem norm. betontes *o*, bei ersterem hingegen unbetontes *u* zugrunde liegt. Gegen Skeats herleitung von schott. *powney* aus afrz. *poulenet* spricht vor allem der umstand, daß die verbindung *ul* bei vokalisierung des *l* im Schottischen sonst regelmäßig *ū (ü)* ergeben hat: [bùk, fû, kùtər, pùpət] usw. [pɑunï] dürfte also mindestens nicht als bodenständig-schottische lautung betrachtet werden, sondern müßte etwa die entlehnung eines frühne. **pǫu(l)ni* darstellen (mit *oų* < *uų*, vgl. engl. *boulder, boult, coulter* usw.). Dem stehen aber wieder bedenken historischer natur im wege.

Unbetonte vokale.

§ 182. Statt [þəgïðr] ist wie in § 222 [ðəgïðr] zu lesen. — Für das tonlose präfix in [ənjuχ] 'enough' geben Ellis und Wright die lautungen [ı], *y* [etwa ï], resp. [ï], [ə] an, während M. nur [ə] kennt. Wie verhalten sich diese lautungen zueinander? Eine klare auseinandersetzung mit Ellis 767 wäre entschieden am platze gewesen.

§ 183. Zu [halə] vgl. zu § 72.

§ 185. Ich trage nach *natural,* bei W. Gregor, *An Echo of the olden Time from the North of Scotland* (1874), W. Alexander, *Johnny Gibb* usw. in der schreibung *naitral.*

§ 188. Das von hause aus einsilbige [bern] 'child' würde ich nicht mit wörtern wie [fəsl] 'whistle', [fiŋr] 'finger' usw. gleichsetzen; das [ə] der scheideform [berən] ist überdies nicht aus dem *r*, sondern aus dem (silbisch gewordenen) *-n* entwickelt. Für [farər] 'farther' (nicht = ae. *feor(r)*, sondern, wie § 80 richtig angegeben = frühsch. *ferrer*) ist schwerlich eine vorstufe mit der lautfolge konsonantisches *r* + silbisches *r*(!) anzunehmen. Auch das [ə] in [hɛrən] 'herring' (§ 79 übrigens [herən] geschrieben!)[1]) sehe ich keinen grund, als sekundären sproßvokal aufzufassen. Nebenbei sei bemerkt, daß die svarabhaktivokale in der englischen metrik eine erheblich größere rolle spielen, als M.s angaben vermuten lassen.

Konsonanten.

§ 190. M. identifiziert die pluralform [waifəz] mit engl. *wives;* sollte sie nicht vielmehr dem deminutivum *wifies* entsprechen? Im ersteren falle hätte man mit einer erhaltung

[1]) Die *e*-schreibung stimmt zu Wrights transkription [hɛrən].

des tonlosen me. [ə] zu rechnen, die im höchsten grade befremden müßte. Murray (*DSS.* 157) schreibt denn auch *weyfs* 'wives', *kneyfs, leyfs* usw.; und die gleiche endung [fs] lehrt Wright *DGr.* § 378.

§ 196, 1. Ist in wörtern wie [gwid] 'good', [skwil] 'school' usw. die labiale nebenartikulation des gaumenlautes, die zu der entwicklung des *w*-glide geführt hat, noch heute in der aussprache von D. 39 vorhanden? — Die form [wə̣r] 'our' [1]) (wohl nur unbetont und daher besser [wər] zu schreiben; vgl. Ellis 738) möchte ich lieber aus einer vorstufe *[úər] (cf. nosch. [biər, briər, kliər] usw.) deuten, die im satzzusammenhang [2]) (event. unter einwirkung des personalpronomens *we*, Luick) akzentverschiebung zu [u̯ə́r] erfahren hätte.

2. Die entwicklung des labialen gleitlautes in [dīv] 'do' usw. hat kaum etwas mit der entrundung des *ū* in D. 39 zu tun; ein solcher glide ist (teilweise schon vom 15. jahrh. ab) auch außerhalb des nordöstlichen dialekts hinter *ō̄/ū̄* anzutreffen *(crufe, cruive* usw. [krō̄v, krū̄v *NED.*] neben *croo* 'hovel, sty' < gäl. *cró* (cf. isl. *kró); grofe, grufe* usw. 'grow' < an. *gróa; rufe, ruve, ruff* [i. e. rō̄v *NED.*] 'rest' < an. *ró*).

§ 197. M. hat leider versäumt, zu der interessanten angabe bei Ellis 833 über die aussprache des noschott. *f* < *hw* stellung zu nehmen: 'In D. 39 . . the (wh) initial falls consistently into (f), at least it is so generally received, but quite possibly it may be (ph), without the action of the teeth, which much more closely resembles (wh). Mr. Melville Bell conjectures it to be (fh) or (f), with the back of the tongue raised as for (u). The doubt is whether the teeth are used at all.'

---

[1]) M.s angabe 'OE. *ār* C' ist mir unverständlich.

[2]) Eine sandhiform ist vermutlich auch schott. [ŭ] 'we' (Lth. Edb. Peb.), das natürlich nicht auf einfluß der objektivform *you* beruhen kann (*Angl. Bbl.* 23, 195), sondern durch samprasarana aus [wi, wə] hervorgegangen sein wird; vgl. engl. dial. [ul] 'will', [uþ] 'with'; früh- resp. mittelschott. *forouth* < *forwith, inouth* < *inwith, owtouth* < *outwith; calour, callour* (neusch. *caller*) 'fresh, without taint of decomposition' ? < *calwar, calver; plentuus* < *plentwis* 'plenteous', *thift(o)usly* 'by theft'; (noch neusch.) *rycht(o)us* 'righteous', *wrang(o)us* 'wrongful' (größtenteils nicht bei Mařik, *w*-schwund). [Ferner me. *galus* < *galwes; angus* 'anguish', *langusch* 'languish', (schott.) *vencuss* 'vanquish' (*u* < *u̯i* < *ui̯;* hierher auch mschott. *cussan* < afrz. *cuisson, pussance* 'puissance'?) — im einsilbigen wort me. *dwrfe, dorch* 'dwarf' < *dwerf, duerch;* s. auch Mařik s. 13 ff.].

Aus dem glossar zu Skinners gedichten (Edinb. 1809), s. 226 sei die bemerkung angeführt: 'In the Aberdeenshire dialect, *wh* was long uniformly pronounced *f*; as what, *fat;* white, *fyte*, &c. *Of late years the pronunciation is considerably improved*'.

Der früheste beleg für *f* = *wh*, den M. kennt, stammt aus dem jahre 1694; nach P. Müller aber (diss. Berlin 1908) käme ein *fat* 'what' in den urkunden von Aberdeen bereits im letzten viertel des 16. jahrhunderts vor, und ein *fair* 'where' weist P. Giles in Walter Cullen's Chronik von Aberdeen (ca. 1580) nach (*Trans. Buchan Field Club* 1905, VIII 224). Vgl. ferner die schreibungen *fan, fat* in Archibald Pitcairne's satire *The Assembly* (1692).

Zu [fait] 'wheat' vgl. Ellis 766: '(wháit) wheat, with an exceptional use of (wh) about Keith, but some say (fáit).' — Über [fû] 'how' s. zu § 56, b) *note*.

§ 198. Die erörterungen über den schwund von *-v-* leiden an erheblicher unklarheit, zumal M. unterlassen hat, die chronologie der fraglichen erscheinung genauer zu bestimmen. In [sivn] 'seven' soll das *v*, weil zwischen vokalen stehend, erhalten geblieben, dagegen in [gïn] 'if', "given", weil unmittelbar vor konsonant, geschwunden sein; mir will diese art der begründung nicht recht einleuchten. Silbisches *r* gilt M. als konsonant, und so wäre der *v*-schwund etwa in [lerd] 'lord' < ae. *hlāford* als lautgesetzlich anzusehn; warum es dann im Schottischen aber [lēvrək]'lark' heißt (< ae. *lāferce*), ist nicht ohne weiteres verständlich. Nur auf einem lapsus calami dürfte die angabe beruhen, '*v* was lost before palatal consonants'; jedenfalls wäre der beweis für palatale qualität der *d*, *l*, *r* usw. in [lɛdï, gel, lerd] etc. erst zu erbringen. Gegenüber [lud] 'loved' fällt die lautung [əbīn] 'above' auf, für welche dehnung des *ŭ-* vorausgesetzt werden muß; ob beide formen demselben dialektgebiet angehören, bleibt noch zu untersuchen.

Aus der entwicklung des *v* in fällen wie [brâ] 'brave', [ɑur] 'over' usw. läßt sich vielleicht der schluß ziehen, daß das *-v-* zunächst in den bilabialen laut *β* überging. Auch das bekannte schwanken der schottischen schreiber zwischen *v* und *w* deutet möglicherweise auf eine aussprache *β* hin; wenn M. § 202 keinen zweifel hegt, daß [w] gesprochen worden sei, so

ist Jordan *GRM.* 2, 133 ebenso entschieden der ansicht, daß es sich nur um den laut [v] gehandelt haben könne.

§ 215. Schon Sylvester Douglas erwähnt, daß *-ng-* im Schottischen fast durchgehends [ŋ] laute; er bezeugt den einfachen nasal sogar in dem französischen lehnwort *language* (gleichsam *langige*). Die lautverbindung [ŋg] werde in *Bangor* und *clangor* gesprochen. — Die endung [ən] der participia präs. wird nicht auf *-ing*, sondern auf nördliches *-and* (s. zu § 72, d) zurückzuführen sein. — In [əmǫn] 'among' dürfte der lautübergang *ŋ* > [n] mit der häufigen stellung des wortes vor dem artikel *the* zusammenhängen (vgl. schott. *lenth*, *strenth* mit gleicher assimilation des nasals an den folgenden dental).

§ 219. Nur tautosyllabisches *d* soll hinter *l* und *n* geschwunden sein; eine lautung wie [kalər] 'fresh, cool' < an. *kaldr* erkläre sich aus flektiertem *kald-res*. Hiergegen erheben sich die schwersten bedenken. Erstens erscheint es höchst gewagt, mit derartigen flektierten adjektivformen zu operieren; zweitens ist es absolut unzulässig, bei **kaldres* usw. eine silbentrennung *kald-res(!)* im gegensatz zu *gol-den*, *haldand* usw. vorzunehmen; und drittens hätte ein **kaldres* in D. 39 wohl nie zu [kalər], sondern nur zu [kādər] geführt; lehrt doch M. selbst: '*a* + *l* followed by a consonant has become *au*' (§ 166) und '*l*, after back-vowels, if followed immediately by a consonant in the same syllable, has become *u*' (§ 205). Weiter entstünde sofort die frage: wie urteilt M. über den *d*-schwund in *hunner* 'hundred', *unner* 'under', *yonner* 'yonder' oder in namen wie *Anderson*, *London*, *Sandie* usw., wo von 'flektierten formen'[1]) keine rede sein kann? Oder wie deutet er den analogen *t*-schwund in *gentleman?* Vermutlich war es das nebeneinander von lautungen wie [bil] 'bield', [gwil] 'corn-marigold' einerseits und [gɑud] 'gold', [hād] 'hold' anderseits, das ihn zu seiner auffassung verleitet hat. Diese doppelheit beweist doch wohl aber nur so viel, daß der abfall des *-d* hinter *l* in D. 39 nach der vokalisierung des *ł* (frühes 15. jahrh.) eintrat, als somit in *gold* [goud], *hold* [haud] usf. gar kein *-ld* mehr gesprochen wurde[2]). Es war

[1]) Auch mit stellung vor vokalischem wortanlaut darf hier natürlich nicht operiert werden.

[2]) In vereinzelten fällen mag dialektmischung in frage kommen; vgl. *DGr.* § 301.

offenbar ein fehler, die gruppe *nd* von den ganz analogen lautfolgen *mb* und *ng* trennen zu wollen. S. übrigens auch Murray *DSS.* 53, anm. 3. — Schwund eines dentals hinter *n* liegt auch in dem interessanten *toumon* 'twelvemonth' vor (im *DD.* für Elgin in der variante *towmont* bezeugt).

§ 221. Mit *-t* < *-d* in unbetonter silbe (*DGr.* § 303) notiere ich aus D. 39 noch *fremmit, frem't* 'strangers' (cf. frühsch. *fremmyt* 'foreign'), *haffet* 'cheek' (cf. schon nordh. *heafut*) und *meltet* 'mealtide'. [Wright bezeugt mit *-t hundred* für Peb. (me. *hundret* zb. im *Curs. M.;* mschott. *hundreit*), *husband* für wm. Sc. s. Sc. und *thousand* für s. Sc. Dazu kommen aus Murray *DSS.* der ortsname *Shirset* 'Chirnside' (p. 85)[1]) und mit fakultativem *t eydant* 'persevering' (*ythand, ythen* Bruce), *farrant* 'conditioned', *wullant* 'willing'[2]), *Hielants* 'Highlands' (p. 121). Vgl. ferner das von Ellis 744 zitierte [warlt] 'world' (silbisches *l! DSS.* 125). Älterschott. *falset* 'falsehood' (nicht notwendig aus afrz. *falset*, wie Bradley annimmt, wenn auch vielleicht durch das romanische suffix *-et* beeinflußt), *virmet* 'wormwood'; *-rent* '-red' < ae. *-rǣden*; *Davit* 'David'. — *-t* < *-d* in der tonsilbe liegt vor in schott. *airt* < gäl. *aird; fient* 'fiend' (zunächst emphatisch? vgl. Ellis 744, nr. 429), *lant* 'land, ground' (Warrack-Grant); [əhint, əhent] 'behind', [(ə)jont] 'beyond'; *stent* 'to extend', *tent* 'to attend'[3]); *belt, bellt* 'bald' D. 35 (Ellis 745), Bnff. *DD.* (< me. *belde, bellyde*), cf. *delt* 'dealt' Bruce, neusch. *telt* 'told' usw.; frühsch. *fute* < ae. *fōda*, vermischt mit *fōt?*].

§ 222. Die doppelheit [fadr, faðr] usw. erklärt M. dahin, daß ersteres unflektiertem *fader*, letzteres hingegen flektiertem *fadre(s)* entspräche; der übergang des *d* zu *ð* sei an die

---

[1]) Vgl. die endung *-et, -ett, -itt* < *-head* in englischen namen wie *Becket, Birkett, Haslitt* usw. (weiteres material bei Bardsley, *Dict. of Surnames)*; vereinzelt *-met* < *-mead*. Bekannt ist *-art* (> *-at, -et, -it*) für *-ard* verschiedensten ursprungs. — Me. *lempet* 'limpet' < ae. *lempedu*.

[2]) Cf. schriftsprachlich *flippant* < *-and, truant* usw.; mit umgekehrtem suffixtausch älterschott. *bellisand* < *abelissant, besand, galland, giand, presand* sb., *rampand, sembland* sb., *tenant, warrand;* weitere beispiele Curtis § 428. *Garmond* < *garmont* 'garment'. Unaufgeklärt *dinmont, -d (-the)*.

[3]) Englisch-dialektisches bei Wright § 302; füge hinzu das weitverbreitete *lant* < ae. *hland*. Schon me. *bront* 'brand, sword' ua. bei dem dichter von *Gaw. Gr. Kn.*, Knigge s. 56 (Lancashire!); — *wont* 'want, mole' < ae. *wand*. Unsicher *blunt, gaunt*.

stellung unmittelbar vor *r* gebunden gewesen. Dieser auffassung steht die lautung [đəgïđr] (nur mit *đ*; — frühschott. *togiddir*) im wege: statt ihrer wäre doch gerade eine form mit *-d-* zu erwarten!

§ 226. Für Bnff. verzeichnet Wrights *Index* die merkwürdige aussprache [brīþər] 'brother' (cf. [brəþər] Peb.); es fragt sich, ob man berechtigt ist, an einfluß von [dāþər, dŏþər] 'daughter' zu denken.

Die konjunktion *(al)though* lautet schott., was M. unerwähnt läßt, mit stimmlosem dental an: [þō]. Nimmt man hierzu die typische ältere schreibung *thocht, thoucht*, so erscheint die vermutung nicht so uneben, daß die stimmlose aussprache des *th-* durch die assoziation mit dem partiz. von *to think* (gewissermaßen 'supposed, supposing', *DSS.* 230) gestützt worden ist. Vgl. die schon durch die lautgestalt bezeugte assoziation von *given, gin* 'if' mit *to give* ("granted") und die konjunktionale verwendung von *set* und *suppose* (= 'although').

§ 229. Hier hätte man gern etwas über die heutige dialektaussprache von *perfect* gehört. Sylvester Douglas kennt noch die alte, auf me. *perfit* zurückweisende lautung: 'In all words ending in *ct*, except this one, the vernacular Scotch pronunciation rejects the *t*. But in this single word the *c* is suppressed by the Scotch and the *t* only pronounced (perfet).'

§ 230. In [dāþər] 'daughter', [mïþ] 'might' [und *noth* 'nought' bei Ross, *Helenore*] liegt möglicherweise eine sonderentwicklung $\chi t > \dot{p}$ vor: das χ hätte seinen reibelautcharakter an den folgenden dental abgegeben, um darauf als selbständiger laut zu schwinden[1]). Für [prǫþəks] 'practics' müßte, falls man diesem halbgelehrten lehnwort überhaupt eine lautgesetzliche entwicklung zugestehen will, eine vorstufe **praχtics* angesetzt werden: für die ungewöhnliche lautverbindung *kt* wäre das dem dialekt vertraute χt substituiert worden (wie umgekehrt etwa die römer [kt] für germ. [χt] substituiert haben, *PGr.* I² 355).

§ 231. Zu dem dialektischen lautwechsel *-dl|-gl (-tl|-kl)* hätte M. neben Horn *Gutt.* (wo der umfang der fraglichen erscheinung übrigens stark unterschätzt ist) auch *Archiv* 120, 430, 432 zitieren sollen.

---

[1]) Vereinzeltes frühschott. *rith, ryth* 'right' ist wohl nur unzulängliche schreibung; ebenso me. *pyth* "pight", 'pitched'.

§ 232. Der schwund des *r* in [fê] 'from' < an. *frá* wäre nach M. 'due to excessively weak stress'. Mag sein, daß in diesem falle schwachtonigkeit mit im spiel gewesen ist; im allgemeinen aber wird mindertonigkeit nicht als erklärungsgrund für *r*- (und *l*-)schwund gelten können. Dafür ist er auch in vollwörtern zu häufig[1]). Hier nur einige schottische beispiele: *bisket* < *brisket* 'breast'; *gilse* 'young salmon' < *grilse; pang* 'to pack tight, squeeze', zu got. *-praggan; pimrose* (auch engl. dialektisch weit verbreitet; *r—r* > *o—r* dissimiliert)[2]) 'primrose'; *skimp* (auch engl. dial.) 'to curtail' < *scrimp; wap* 'to *wrap*'; *wiggle, widdle* 'to *wriggle*'[3]); — *pouk, pook* ('origin unascertained' *NED.*) 'to *pluck*' ([ù] wie in *clouk* 'to *cluck*', *scoug* '*scug*, shade' usw.); *speuchan* 'tobacco-pouch' < *spleuchan.* Häufiger noch als schwund ist einschub eines *r* oder *l* hinter anlautendem konsonanten, zb. (um mich wieder aufs Schottische zu beschränken): *brescat* (brede) 'biscuit' *Acc. High Treas. Scotl.* I 343 (1407); *draggle, draigle* < *daggle* (? × *drag*); *dremur't* 'dejected' < *demured; drowrie* < *dowry, drowrier* 'dowager' < *dowrier; drule* 'goal' < *dool; Drum-* in gewissen ortsnamen < *Dum-* < *Dun-*[4]), zb. (veralt.) *Drumfres* 'Dumfries' < *Dunfres* (*r—r* < o—*r*, wie schon ae. *prēstro* neben *pīestro*, falls hier nicht, was freilich auch möglich, umgekehrt eine dissimilation o—*r* < *r—r* vorliegt)[5]); *friggle-fraggles* 'trifles' < *figgle-faggle; gramash* < *gamash; (mis)gruggle* < *guggle* 'to handle roughly'; *proker* < *poker; scruff* (dial. all-

[1]) Unrichtig Holthausen *Anglia Bbl.* 20, 194: 'ein *-r-* kann doch nicht spurlos verschwinden.'

[2]) Vgl. auch *Dumrick* < *Drumriach* (Aberdeenshire) und ähnliche ortsnamen. Lokal (Deer) npr. *Dustan* < *Drostan.* — Südschott. *Marget* < *Margaret.*

[3]) Eine gruppe für sich bilden kurzformen von personennamen wie *Andy* < *Andrew, Biddy* < *Bridget, Fanny* < *Frances, Patie* < *Patrick* usw. (vgl. auch *Notes and Queries* 10. S. VI 255). — *Shill,* jetzt als 'shrill' aufgefaßt, scheint von hause aus 'schallend, laut' zu bedeuten; ob zwischen 'schrill' und 'schallen' eine etymologische beziehung besteht, bleibe dahingestellt (schallwörter !).

[4]) Freilich wird hier meist zugleich eine verwechselung von gäl. *dun* 'hill, fort' und *druim* 'hill-ridge' mit im spiele sein.

[5]) Für den lautwechsel *r — o* > *r — r* ist schriftsprachlich *bridegroom* das bekannteste beispiel; auf anlehnung an *groom* beruht nicht das *r* (Skeat, *Con. Etym. Dict.*), sondern das *oo* von *-grōom : bridegŏme* > *bridegrŏme* > *bridegroom.*

gemein) < *scuff; spreckled* < *speckled; striffen* < *stiffen* (Jam.); *strummil* 'stumbling' (Jam.); *thristle* 'thistle'[1]); — *blitter* 'bittern'; *flack, flaik* 'plaid' < *faik; flaggat* 'faggot' (Barbour; zwischenstufe *faggald?*); msch. *flasche* 'bundle, sheaf (of arrows)' < *fasche* < afrz. *faisse; f(l)eegarie* (engl. dial. *fegary)* < *vagary; flitters* 'fragments, splinters' < *fitters; glower* 'to stare with wide-open eyes' < me. *gauren, gowren* 'to stare, gape'; *pluff,* < *puff* (cf. *fuff, fluff); splairge* 'to bespatter' < *spairge; splung* 'to filch' < *spung* (Jam.)[2]); *splurt* < *spurt.*

Auf das nebeneinander von formen mit und ohne *r, l* (namentlich hinter anlautendem labial) im Germanischen hat Kluge *PGr.* I² 378 hingewiesen, ohne die einschlägigen fälle freilich auch nur entfernt zu erschöpfen[3]). Ich gebe im folgenden ein paar nachträge, wobei ich auch einige neue anknüpfungsversuche wage: ae. *sprēōt* 'pole', *eoforsprēōt* 'boar-spear': ahd. *spioz,* as. *spiot,* an. *spjót,* andd. *evur-spiot* 'eberspieß' (zunächst *r—o* dissim.? *Beiträge* 35, 178); ae. *(ā)sprūtan* 'to sprout, germinate', schwed. *spruta* 'to spout': me. *spouten,* schwed. *sputa* 'to spout, squirt out'; ae. *sprinca* 'affe' nach Schrader zu lt. *spinga, sp(h)ingiōn;* an. *drynr* 'gedröhn', got. *drunjus* 'schall' ?cf. an. *dynr,* ae. *dyne, dynn;* got. *þragjan* 'laufen', ae. *þrǣgan* 'to run', ahd. *drigil* 'diener', asl. *trŭkŭ* 'lauf' ?cf. got. *þius,* ahd. *deo,* ae. *þēōw* < **þegwa-* 'diener, knecht', ai. *takvás* 'eilig, regsam' usw.[4]); — engl. *chap* 'bersten', me. *chappen* 'to gape open' (ae. **ceappian*) ?cf. dtsch. *klaffen,* ahd. *chlaphôn (*klappōjan);* engl. *clip* 'am rande beschneiden', dtsch. *k(l)ippen* ? zu ae. *(for)cippian* 'abhauen'; ae. *facg* '*flach*fisch, flunder' ?cf. engl. *flag* 'flat slab', ae. *flōc* 'flunder'; ae. *fōca* (Sweet *ŏ*) 'cake of bread' ?eig. **flōkon-* '*flacher* kuchen', cf. gr. *πλακοῦς* 'flacher kuchen', lt. *placenta* (ähnlich dtsch. *fladen,* ahd. *flado* 'breiter kuchen' nebst ablaut. mhd. *vluoder* 'flunder' zu gr. *πλατύς*); ndd. *p(l)iren,* engl. *peer*; dtsch. *schleifsen, schlitzen,* engl. *slit*

---

[1]) Neuschott. *prin* 'pin' steht wohl sekundär für *preen;* immerhin fällt auf, daß zb. Ramsay *preen* und *prin* hat.

[2]) Nicht klar ist mir das verhältnis von *floonge, foonge* (Banff) 'to fawn as a dog, to flatter'; *splinkie, spinkie* 'slender'.

[3]) Vgl. namentlich Noreen, *Urgrm. lautlehre* s. 219 ff.

[4]) Vgl. weiter dtsch. *sch(r)anze,* frühnhd. *schrolle* 'scholle', dial. *st(r)itzen* 'stehlen', frühnhd. *struot* 'stute' u. dgl. m. Auch im Englischen ist das bewegliche *r* hinter *st* nichts seltenes.

'spalten', ae. as. *slītan* 'zerreißen'[1])? < grm. **sklītan* zu der wz. *skīt*, idg. *skhid, skhit* 'scheiden, spalten'; dtsch. *schloſse* 'hagelkorn', grm. **slaut-*[2]) ? < **sklaut-* zu **skaut-, skut-* 'schießen', *schloſsen* also eig. 'geschosse vom himmel' (vgl. auf der anderen seite die metaphern '*hagel* von geschossen'[3]), ae. *scūr* 'shower of missiles')[4]). Auch verschiedene spezifisch englische wörter rücken mit der annahme eines *r-, l*-schwundes resp. einschubes etymologisch in eine neue beleuchtung: *drowse* 'to make dull; to be half asleep' zu gleichbedeut. *doze* (< **dusōjan*, vf. *Archiv* 125, 161); *drub* 'schlagen' zu *dub*, ofries. *dubben* 'to butt, beat'; *fridge, frig &c.* 'to fidget' zu *fidge, fig*; ae. *þrintan* 'schwellen' zu *þindan* (**þent-* neben **þend-*); — *blotch* 'geschwulst' zu *botch* (kaum mit Skeat zu afrz. *bloche* 'clod of earth'); *flerk, i* 'to jerk about' zu *ferk, i* 'to move quickly' (ae. *fercian*); *flounder* 'to stumble; to sink or stick fast (in mire)' zu gleichbedeut. *founder* < afrz. *fondrer*. Vielleicht ist man jetzt auch geneigt, einigen älteren gleichungen mit größerem zutrauen zu begegnen: *pang* 'schmerz' < *prange* (zu got. *-praggan*); *beach* (eig. 'shingles') < ae. *blæco* (*blāc* 'shining, white'); *fag* < *flag*; *pate* < *plate* usw.

§ 234. Neben der lautung [niſt, -st] 'next' kennen Ellis und Wright noch die form [nakst], über die man gern näheres erfahren hätte. Sie erinnert etwas an schott. [saks] 'six', das man freilich seinerseits eher mit gewissen ostnordischen formen in verbindung bringen möchte (*sax, siax, sæx*, Noreen *PGr.* I² 629). — Einen *s*-vorschlag (hierzu verf. *Archiv* 116, 43 ff.) bezeugt Wright für Abd. in dem worte *climb*: [skləm], dh. in M.s umschrift [sklĭm].

§ 235. Die [ʃ] in [ʃĭnr] 'cinder' und [drɑʃ] 'fragments' sind nicht auf eine stufe zu stellen; das erste ist deutlich gälischen ursprungs (Murray *DSS.* 126), zu dem zweiten vgl. *Archiv* 119, 183. Auch die [tʃ] in [mɑtʃ] 'mütze' und [itʃ] 'adze' wären besser getrennt worden; bei [mɑtʃ] liegt keineswegs eine

---

[1]) »Die germ. Wz. slīt 'zerreißen' . . . ist außerhalb des Germ. noch nicht gefunden«, Kluge *Wb.*

[2]) »Der ursprung der sippe ist dunkel«, Kluge *Wb.*

[3]) Schon lt. *grando saxea.* Vgl. auch *hagel* in der abgeleiteten bedeutung 'schrot zum schießen'.

[4]) Das wort wäre dann zu trennen von mndd. *slôt* 'schlammpfütze' < **slud* 'etwas schlaffes, nicht festes', womit es Falk-Torp zusammenbringen.

schottische sonderentwicklung vor, vgl. meine notiz aao. 182. Ob wir für [itʃ] übrigens mit M. ein me. **ides* vorauszusetzen haben, ist sehr fraglich; daß (nord-)me. *a* unter umständen nosch. [ĩ], [ı] ergeben konnte, lehrt die von Ellis verzeichnete lautung [its] 'oats', M. § 117.

§ 237. Am schlusse der *Words of Celtic Origin* figuriert ein [pɑmfl] 'enclosure for cattle', allerdings ohne keltisches etymon. Die identität dieses *pumphel* mit dem gutenglischen *pinfold* scheint merkwürdigerweise auch dem herausgeber des *Dialect Dictionary* entgangen zu sein.

Wörterverzeichnis[1]).

Acorn 168.
acre *13.
after *21; 86.
again 157.
all 166.
among 215.
ancient 170.
Andrew 160.
aneath 60.
apron 168, 170.
ash 72a.
ask 72a.
aughtand 72d.
aware *17.
awe *25.
axe *20, *25; 120.
axle 86.

Back *14.
bacon *25.
bane 121.
banner *16.
baud *15.
beauty 161f.
because 170.
blaud *15.
bold 166.
borough 56.
bough 172.
brain 153.
braw 179, 198
brod 63.
brother 226.
bught 56.
bundle 51.
business 51.
but 144.

Cake *14.
caller 196, 219.
cast *prt.* 132.
caution 170.
chain 96.
chamber 170.
chapman 72a.
chaw 165.
chew 161, 165.
chiel 102.
chowk 177.
clad 112.
climb 234.
clock 133.
come 117.
complain 159.
cradle 120.
crawl 179.
creature 114.
cud 132.

Damie 106.
dare *18.
darn *18.
daud *15.
daughter 72d, 230.
daut *16.
dawrd *18.
dear *18.
dew 161.
ding 50.
do 196.
dog 177.
draik *21.
dreigh 48.
drought 56.
drove 100.
dry 48.
due 162.
dwell 88.

Eetch (adze) 235.
elder 86.
end 92.
enough 172, 182.
ewe 176.
excuse 140.

Far *18.
farthing *18.
fash 171.
father *15, *26; 72a, 222.
favour 170.
flow 172.
flyave *25.
forouth 196.
four 179.
fowsie *12.
frack 72a.
from 232.
full 166.
fyak *25.

Gander *17.
gang *24.
gate *via* *24.
gather 120.
gaud *15.
gawky 168.
gelly 70.
glad 120.
glass 120.
go *24.
goat 121.
gold 219.
good 196.
grow 196.

Hallow 'valley' 72a.
hammer 120.
harns *18.
haur *18.
heuk (huick) 133.

[1]) Die besternten ziffern beziehen sich auf seiten des vorliegenden bandes der *ESt.*, die übrigen auf §§ von Mutschmanns *Phonology*.

him *23.
hite 121.
hold *14; 166.
hope *20, *23.
hops *20; 177.
horn 63.
how 56.
howe 175.
howff 177.

It 47.

Jaud *15.
jawp 170.
John 63.
jolly 70.
jowl 165.

Kail *24.
keek 100.
king 53.
knock 63.

Labour 171.
lad *15; 72a.
language 215.
lark 198.
laughed 133.
lawd 'lad' *15.
leal 104.
length 50.
lice 92.
Lowrie 179.
lythe 92.

Made 120.
main 153.
mawk 168.
measure 105.
miauve *25.
mickle 56.
might 230.
mill 56.
mink 50.
mirk 48.
moudiwarp 176.
mow 179.
muck 56.
murder 56.
my 95.

Nag 120.
natural 185.
near *18.
new 160.
next 234.

Oats 235.
old 166.
ordain 159.
ought 169.
our 196.
over 198.
owsen *12.

Pawk 168.
perfect 229.
pike *21.
pleasure 104.
plough 133, 172.
poison *26.
poke *25.
pony 180.
pross *12.
pumphel 237.

Range 159.
rather 120.
raw 165.
reason 105.
reprieve 108.
rock 63.
rode 120.
roll 180.
rule 161.

Saddle 120.
saint *17; 170.
Saturday 120.
saw *inf.* *25.
season 105.
seen 164.
seven *23.
sew 160.
should 144.
six 234.
slain 153.
soul 164, 179.
sowp 177.
spade *15.
spew 160.
star *18.
step 72a.
stern *sb.* *18.
stolen 164.
stop 72a.
storm 63.
stow 172.
stowp 178.
stretch 50.
strove 100.
sure 162.
swim 100.
swing 53.

Tale 121.
taupie 168.
thatch 50.
thaw 179.
thistle 51, 232.
though 226.
thowless 179.
through 176.
together 222.
told 166.
top *20.
tough 133.
toumon 219.
trade 120.
true, truth 160.
Tuesday 92.
twenty 101.
tyauve *25.

Under 60.
unless 60.

Wade 121.
waken 168.
wale 111, 121.
warn *18.
water 168.
we 196.
web 88.
wedge *16.
well *sb.* *19.
welt 164.
when *17; 88.
while 95.
whim 100.
whittle 51.
why 56.
wife, wifie 190.
will 56.
wing 53.
woo 172.
work 56.
wot 121.
write 100.
wynd 95.

Yard *19.
yawp 168.
yearn 48.
yet 48.

Halle. O. Ritter.

HORESTES VON JOHN PICKERYNG.

Unter den frühen dramen des Elisabethzeitalters nimmt aus mancherlei gründen Pickeryngs *Horestes*[1]) (1567/68) eine besondere stellung ein. Einmal vertritt es einen interessanten übergangstypus zwischen der alten gattung der moralität und der neuen romantischen tragödie; weiterhin ist es eines der ersten volkstümlichen dramen, die ihren inhalt der antiken geschichte oder sage entnehmen; endlich führt es den grandiosen stoff von dem sohn, der die ermordung des vaters an der mutter zu rächen hat, auf der englischen bühne ein.

Eine reihe lateinischer zitate aus Ovid und Vergil und anspielungen auf figuren des klassischen altertums konnten trotz des volkstümlichen stils und der auffallenden abweichungen von der antiken sage (Aegisthos wird gehängt, Klytemnestra zur hinrichtung abgeführt) den gedanken nahe legen, daß hier ein gelehrter verfasser auf das antike drama zurückgriff. Brandl, der genaue vergleiche mit der antiken tragödie anstellte[2]), kam zu dem resultat, daß weder Senecas Agamemnon noch die Elektra des Sophocles, noch die Orestie des Aeschylus zu dem inhalt des *Horestes* stimmten, daß dieser sich vielmehr wegen einiger ungewöhnlicher einzelheiten, besonders dem von keinem anderen tragiker berührten motiv von Hermiones verlobung mit dem freigesprochenen muttermörder, am ehesten zu Euripides' *Elektra* und *Orestes* stelle. Eine völlig abweichende theorie hat Creizenach aufgestellt, der von einem einfluß durch das antike drama absieht und als quelle »ohne zweifel das sechste buch des Dictys Cretensis« betrachtet wissen will[3]).

[1]) Hgg. von Brandl in »Quellen des weltlichen dramas in England vor Shakespeare« (1898).

[2]) Aao. s. XCIII.

[3]) Geschichte des neueren dramas III (1903) s. 565.

So viel ich sehen kann, ist Creizenachs auffassung in neuerer zeit allgemein angenommen worden, mit ausnahme von Tucker Brooke, der am einfluß durch die antike tragödie festzuhalten scheint[1]).

An und für sich liegt nichts unwahrscheinliches in der annahme, daß ein dramatiker jener zeit, der mit der lateinischen sprache wohlvertraut war, auf Dictys zurückgriff; welches ansehens sowohl er wie Dares sich damals noch erfreuten, können wir etwa daraus ersehen, daß selbst ein so humanistisch geschulter geist wie Sidney den bericht des Dares als historische wahrheit mit der dichtung Homers kontrastiert[2]). In der tat sind auch die übereinstimmungen der Orestes-handlung des dramas mit dem kurzen bericht bei Dictys im gesamtverlauf wie in ein paar charakteristischen einzelheiten so groß, daß irgend ein zusammenhang ohne weiteres angenommen werden konnte; vor allem ist beiden gemeinsam, daß Orestes auf seine bitten von seinem pflegevater Idomeneus, den die antike nicht kennt, die erlaubnis zum rachezuge nach Mykene und obendrein mannschaft erhält, und daß nach der freisprechung des muttermörders derselbe Idomeneus nach Creta kommt und eine versöhnung zwischen Menelaus und Orestes sowie die heirat des letzteren mit Menelaus' tochter Hermione herbeiführt. Alle diese züge finden sich aber auch in Guido de Columnas Historia Troiana, dessen bericht durch eine ganze reihe neuer züge dem Horestes bereits viel näher steht als Dictys.

Was jedoch von vornherein gegen Dictys, zum teil auch gegen Columna, sprechen mußte, war einmal der allzuknappe, auf wenige zeilen zusammengedrängte bericht, der Pickeryngs erfindungsgabe in einem sehr günstigen lichte würde erscheinen lassen, dann im drama selbst die von Dictys so stark abweichende form der namen *(Horestes*[3]), *Idumeus*, *Egistus*, *Oedippus)* und endlich das ritterliche Milieu an stelle des antiken,

---

[1]) The Tudor Drama s. 139 (1911).

[2]) In der *Apologie.*

[3]) Die namensform *Horestes* war so verbreitet, daß er in zahlreiche lateinische versionen der sage eingang fand. So trägt das kleine, von dem Karthager Dracontius im 6. jahrhundert verfaßte Orestesepos in der Ambrosianischen hs. aus dem 15. jahrhundert die überschrift "Horestis Fabula" (vgl. Teuffel, Gesch. d. röm. lit.); auch in dem mir vorliegenden druck von Guido de Columna (1486) ist die form des namens bereits *Horestes.*

wie es sich in der bezeichnung *Knight* für Horestes, im hinwerfen eines handschuhs als zeichen der herausforderung uam. kundgibt. All das deutet mehr auf eine spätmittelalterliche version der sage in französischer oder englischer sprache.

Eine solche liegt denn auch wirklich zugrunde, indem Pickeryng zug um zug der version der sage folgt, die er in Caxtons *Recuyell of the Historyes of Troye* vorfand [1]), jenem umfassenden sammelwerke antiker sagen, das bis zum erscheinen von Chapmans Homerübersetzung und auch darüber hinaus ungezählten Elisabethanern, darunter Greene, Shakespeare und Thomas Heywood ihre kenntnis der antike mehr oder weniger vermittelte. Caxtons wörtliche vorlage war ein kurz vorher erschienenes werk, *Le Recueil des hystoires de Troye*, den Raoul Lefevre, vielleicht in gemeinschaft mit Guillaume Fillastre, bischof von Verdun, 1464 vollendet hatte [2]). Obwohl Lefevre für die ersten beiden bücher Boccaccios Genealogia deorum gentilium und für das dritte Guido de Columnas Historia destructionis Troiae zugrunde legte, war er doch kein bloßer kompilator, sondern schuf diese heterogenen bestandteile zu einem leidlich einheitlichen zyklus antiker sagenstoffe um, vor allem dadurch, daß er das ganze mit jenem mittelalterlich ritterlichen geiste durchtränkte, der bei Guido de Columna doch eben erst angebahnt war; er geht darin so weit, daß ein wirklicher unterschied seiner antiken gestalten und denen der Arthursage nicht mehr vorhanden ist. Von Caxtons übersetzung, die ca. 1476 zum ersten male gedruckt worden war, waren im 16. jahrhunderts verschiedene ausgaben, darunter eine solche vom jahre 1553 erschienen.

Alle wesentlichen züge seiner Horestes-handlung hat Pickeryng Caxton entnommen; bisweilen ist der anschluß ein fast wörtlicher. Daneben hat er eine menge ausmalender zutaten angebracht, wie sie sich bei der umgießung einer erzählung in dramatische form naturgemäß einstellen. Das wesentliche ist, daß unter diesen hinzufügungen sich keine befinden, für die man sonstige quellen, vor allem das antike drama, heranziehen müßte. Einige kraßheiten der vorlage sind gemildert, einige vorgänge in ihrer reihenfolge verschoben. Eine solche ver

---

[1]) Hgg. von H. O. Sommer (London 1894) vol. II, s. 684 ff.

[2]) Vgl. Groeber, Grdr. II 1, 1147.

schiebung gegenüber Caxton, wo *Horestes* den bescheid der götter erst während der belagerung von Mykene erhält [1]), liegt vor, wenn bei Pickeryng *Horestes* gleich bei seinem ersten auftreten die götter anfleht, ihm in dem zwiespalt zwischen rachepflicht gegenüber dem vater und mitleid gegenüber der mutter ihre meinung kundzugeben. Wie bei Caxton erhält *Horestes* von *Idumeus* tausend mann zu seiner unterstützung [2]). Erweitert ist die rolle des *Idumeus* insofern, als er eine musterung über die truppen des *Horestes* abhält, die soldaten ermutigt, dem scheidenden pflegesohne ratschläge erteilt und ihn mit umarmung und kuß entläßt. Eine zutat im stile der früheren moralitäten ist der wechselgesang über den raub der Helena durch Paris, den *Egistus* und *Clytemnestra* bei ihrem ersten auftreten anstimmen. Im anschluß an Caxton heißt die königin den *Egistus* in sein reich eilen, um hilfe herbeizuholen, während sie selbst in der zwischenzeit die stadt verteidigen will [3]). Eine zutat Pickeryngs, aber ganz im ritterlichen geiste seiner vorlage gehalten, ist die szene, wo *Horestes* durch einen herold die stadt zur übergabe auffordern läßt, die königin aber die übergabe verweigert. Aus den älteren moralitäten stammt die art, wie auf der bühne die stadt belagert und erstürmt wird, wobei *Horestes* nach der bühnenvorschrift die mutter an ihren armen herauszerrt. Wie bei Caxton läßt er sie zunächst in sicheren gewahrsam bringen [4]); wie bei Caxton wird *Egistus* durch einen hinterhalt gefangen und an den galgen gehängt [5]). Während bei Caxton *Horestes* noch vor der hinrichtung des geliebten seine mutter nackt mit gebundenen händen vor sich führen läßt, ihr sogleich die brüste mit dem schwerte abschlägt, sie darauf tötet und zum fraße für hunde und vögel aufs feld schleppen läßt, mildert Pickeryng für die bühne diese schreckenstaten und läßt *Horestes* nach der hinrichtung des liebhabers die mutter herbeiführen und trotz ihres flehens um gnade zum galgen abführen; vermutlich getraute er sich nicht seinem publikum den muttermord auf der bühne vorzuführen. Wie bei Caxton landen Menelaus und Helena in

1) Bei Dictys erhält Orestes die auskunft vom orakel.
2) Bei Dictys keine zahl angegeben.
3) Fehlt bei Dictys.
4) Fehlt bei Dictys.
5) Bei Dictys nichts vom hängen.

Creta. Wenn jetzt *Vyce* auftritt und (v. 849 ff.) in einem liede triumphierend meldet, daß *Horestes* den muttermord bereut, so werden wir einen augenblick an antike versionen der sage erinnert, wo diese reue das zentrale motiv bildet; dazu kommt, daß weder Dictys noch Caxton etwas von der reue des muttermörders wissen. Aber die ganze mitteilung von *Vyce* ist so allgemein gehalten und so vorübergehender natur, daß hier ebensogut ein zufälliger anklang vorliegen kann. Wie bei Caxton sucht Menelaus sich an *Horestes* zu rächen und versammelt die fürsten griechenlands in Athen, um ihn der herrschaft verlustig erklären zu lassen. Freie zutaten Pickeryngs sind, daß der herzog von Athen, der den vorsitz führt, den namen Nestor trägt und könig *Idumeus* herbeiholen läßt, der als verteidiger dem ankläger Menelaus gegenübertritt. Wie bei Caxton verteidigt sich *Horestes* mit dem befehl der götter; wie bei Caxton tritt der herzog von Athen für den angeklagten ein und erklärt sich bereit, gegen jeden ankläger persönlich in die schranken zu treten; wie bei Caxton gelingt es *Idumeus*, eine versöhnung zwischen den gegnern zustande zu bringen. Eine zutat Pickeryngs ist darin zu erblicken, daß Menelaus seine tochter zunächst für zu jung erklärt, um sie dem *Horestes* zu geben, und erst durch Nestors zusprache dazu gebracht wird.

Diese darlegungen zeigen, daß Pickeryng für seine Horestesfabel zweifellos Caxton zugrunde gelegt hat. Eine andere, gar nicht so leicht zu beantwortende frage ist die, ob Pickeryng außerdem noch antike versionen der sage heranzog, etwa wie Shakespeare in »Troilus und Cressida« sowohl Caxton wie Homer benutzte. Daß ihm die Orestessage in antiker form bekannt war, ist bei seiner sonstigen kenntnis antiker literatur eigentlich selbstverständlich. Es liegt nahe, anzunehmen, daß sie ihm bereits auf der lateinschule entgegentrat; ebenso kann er sie auf der universität auf die verschiedenste weise, unter anderem auch durch aufführungen antiker dramen, kennen gelernt haben. Auch der text des Horestes selbst weist auf eine solche kenntnis hin: während der verfasser in vielen fällen blindlings die namensformen bei Caxton (*Horestes*, *Idumeus*, *Egistus*, *Oedippus*) übernimmt, weist er in anderen gegenüber Caxton die richtige antike form auf (Mycoene für *Mychames*, Clytemnestra für *Clytemestra*, Helen für *Helayne*). Ja, wir können wohl ruhig die behauptung wagen, daß er sich niemals zur

behandlung der Orestessage entschlossen hätte, wenn sie ihm nicht in ihrer großartigen antiken gestalt bekannt gewesen wäre. So wie sie ihm in Caxtons *Recuyell* entgegentrat, wo sie in dürftiger gestalt als fader ausklang der gewaltigen sagen von Troja ihm entgegentrat und weit zurücktrat hinter ungezählten anderen episoden des umfassenden werkes, würde sie ihn wohl nie zu dramatischer behandlung gereizt haben. Der ruhm, der von den antiken fassungen ausging, war es, der ihm die feder in die hand drückte; in letzter hinsicht sind sie für die entstehung seines dramas ebenso wichtig gewesen wie die unmittelbare vorlage. Wenn er sich bei der ausarbeitung nicht an sie anlehnte, geschah es wohl darum, weil sie ihm in einer gestalt entgegentraten, die für seine zwecke weit schwerer verwendbar war als die einfache erzählung bei Caxton, vor allem auch nicht in englischer sprache. Auch war die zeit, wo man dem publikum bearbeitungen antiker dramen bieten durfte, eben erst im anzuge.

Über die person John Pickeryng's habe ich nur wenig sicheres ermitteln können. Die bekannten nachschlagewerke, in denen man am ehesten erwarten würde, seinem namen zu begegnen, versagen fast sämtlich, so Coopers Athenae Cantabrigenses (1550—1585), Woods Athenae Oxonienses, London Marriage Licenses 1521—1869 (London 1887), Records of Lincoln's Inn, vol. I Admissions 1420—1799 (1896), The Register of Admissions to Gray's Inn 1521—1889 (1889), Members admitted to the Inner Temple 1547—1660 (1877) und Abstracts of Inquisitiones post mortem for the City of London 1561—1577, 1577—1603 (1901 u. 1908). Ein leidlich sicheres resultat ergibt dagegen das Register of the University of Oxford I 1449—1571 (Oxford 1885), das auf s. 201 folgenden eintrag verzeichnet:

Pykeryng or Pykerynke, John, sup. for B. A. Apr. 1541, adm. 21 July.

J. Foster in den Alumni Oxoniensis III (1892) s. 1161 glaubt diesen eintrag möglicherweise in verbindung bringen zu können mit dem gleichnamigen *vicar of Lythe with chapel of Egton, Yorks, 1544*.

Während bei den genannten autoritäten der name John Pickeryng gar nicht oder nur einmalig auftaucht, wird die sache komplizierter, sobald wir uns den kirchenregistern zuwenden.

Die unentbehrlichen Sixteenth Century Marriages 1538—1600 von Ch. A. Bernau (London 1911) verweisen auf drei verschiedene einträge, nach denen ein John Pickeryng ein ehebündnis eingeht:

1. The Register of Haydor, Co. Lincoln (Parish Register Society IX, 1897) s. 5:

John Pickeringe and Elizab: Watson weare maryed the IV of August 1569.

2. Middlesex Parish Registers vol. I (1909) Harlington Marriages:

John Pickeringe & Anne Tillier 26. Jan. 1572.

3. The Registers of St. Botolph, Bishopsgate, London (1889), vol. I, s. 12:

Marriages 15. Juli 1576: Jno. Pickering and Mabell Gasker.

Hier fehlt uns jedes merkzeichen, ob einer der genannten mit unserm dichter identisch ist. Endlich sei noch erwähnt, daß in den Registers of St. Valdast, Foster Lane, London, vol. II, s. 138 unter dem 24. Oktober 1592 das leichenbegängnis eines bäckers mit namen John Pickeringe verzeichnet ist.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

ZU DEN QUELLEN VON SHAKSPERES *TWELFTH NIGHT.*

Daß die hauptquelle zu *Twelfth Night* die erzählung von Apolonius und Silla ist in *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581), glaube ich trotz Furness in meiner ausgabe des dramas (Leipzig, Tauchnitz, 1887) nachgewiesen zu haben, in deren einleitung die wörtlichen parallelen zwischen der erzählung und *Tw.* und die gleichen handlungsteile zusammengestellt sind.

Es fragt sich aber, ob andere zeitgenössische dramen und erzählungen in italienischer, französischer, spanischer und lateinischer sprache, welche den gleichen oder einen sehr ähnlichen stoff behandeln, neben Riche nicht auch benutzt sein können. Morton Luce zählt in seiner nächst Furness wertvollsten ausgabe des lustspiels (im Arden Sh. London, Methuen & Co. 1906. Appendix I, s. 177) nicht weniger als 11 solcher erzeugnisse auf. Von diesen können hier nur solche eingehend behandelt werden, deren texte vorliegen. Denn der nachweis der abhängigkeit Shaksperes von einem dieser erzeugnisse kann eben auch nur dadurch geführt werden, daß das vorkommen gleichinhaltlicher sätze und gleicher handlungsteile in diesem und in Shaksperes lustspiel, welche bei Riche nicht zu finden sind, festgestellt wird.

Das älteste bekannte drama dieses inhaltes hat den titel Gl' Ingannati; es wurde von der gesellschaft der Intronati zu Siena im karneval 1531 aufgeführt und 1537 gedruckt. Es ist von Peacock 1862 ins Englische übersetzt worden, aber nur in den szenen, in welchen die vier hauptpersonen vorkommen; die übrigen nebensächlichen sind nur inhaltlich wiedergegeben. In der ausgabe von Furness (Philadelphia 1901) s. 341—359 ist die übersetzung abgedruckt. Der kaufmann Virginio hat

zwei zum verwechseln ähnliche kinder, Fabrizio und Lelia; bei der plünderung Roms (1527) geht ihm der sohn verloren, und mit der tochter zieht er nach Modena. Hier findet diese ihren einstigen untreuen liebhaber Flaminio wieder, der sich inzwischen in Isabella, die tochter des reichen bürgers Gherardo, verliebt hat. Während einer abwesenheit ihres vaters tritt Lelia, als page verkleidet, in die dienste Flaminios und wird von diesem als liebesbote verwandt. Isabella, die nichts von Flaminio wissen will, verliebt sich leidenschaftlich in Lelia. Fabrizio sucht im verlaufe des dramas seinen vater in Modena auf, wird mehrfach mit Lelia, die in ihrer verkleidung den namen Fabio angenommen hat (vielleicht stammt daher Shakespeares Fabian), verwechselt und durch verwechslung auch der gatte Isabellas, während Flaminio Lelia heiratet aus dankbarkeit für ihre treue. — Ich finde nun folgende übereinstimmungen in den reden der personen.

Lelia und Viola halten in ihrer unerwiderten liebe ihr leben für wertlos:

He (der vater) would end my misery (wenn er mich tötete). Do you think I value life? (S. 342.)

sagt jene zu ihrer Amme Clementia; und Viola, als Orsino sie töten will:

> And I, most jocund, apt, and willingly,
> To do you rest, a thousand deaths would die.
>
> *Tw.* V 1, 135.

Lelia (Fabio) macht ihrem herrn Flaminio vorwürfe, daß er eine ihm so abgünstige frau wie Isabella mit anträgen verfolge:

To a young man like you, noble, virtuous, elegant, handsome can ladies worthy of you be wanting? (S. 345.)

In *Tw.* (I 5, 277) bezieht allerdings nicht Viola, sondern Olivia ähnliche worte auf den grafen Orsino:

> Yet I suppose him virtuous, know him noble . . .
> And, in dimension and the shape of nature,
> A gracious person.

Flaminio indessen hört nicht auf Lelias mahnung, sondern schickt sie nach einem leidenschaftlichen ausbruch seiner liebe von neuem zu Isabella:

You do not know the force of love. I cannot help myself.

I must love and adore Isabella. I cannot, may not, will not think of any but her. Therefore, go to her again . . . (s. 345).

In *Tw.* (II 4, 90ff.) sind diese reden nur feiner ausgeführt; die situation ist genau dieselbe.

Viola. But if she cannot love you, sir?
Orsino. I cannot be so answer'd . . .
There is no woman's sides
Can bide the beating of so strong a passion,
As love doth give my heart, no woman's heart
So big, to hold so much; they lack retention,
Alas, their love may be call'd appetite &c:,
But mine is all as hungry as the sea,
And can digest as much . . .
To her in haste: give her this jewel; say,
My love can give no place, bide no denay.

Bei Riche findet sich nichts ähnliches; wohl aber hat Bandello diesen zug den *Ingannati* entnommen, so daß Shakspere ihn auch der novelle entlehnt haben könnte:

He (Lattanzio) prayed him (Romolo, pagen-name der Nicuola) take an opportunity of returning to her (Catella) and assuring her that he loved no other woman in the world than herself, that he was ready to give her all possible proofs thereof and that, do what she would, he was never like to love another, being resolved to be eternally her most loyal servitor.

Als Isabella Lelia ihre liebe erklärt, sagt sie:

You will think it hardly becoming the modesty of a maid, but God knows, I could not resist (s. 347).

So spricht, nur in feineren worten, Olivia zu Viola (III 4, 222):

[I have] laid mine honour too unchary out:
There's something in me that reproves my fault;
But such a headstrong potent fault it is,
That it but mocks reproof.

Flaminio sagt mit bezug auf seinen diener (Lelia):

I would not, for all I am worth, that anything should happen to him, for there never was in the world a more diligent and well-manner'd servant (s. 348).

Ebenso hoch schätzt Olivia ihren diener Malvolio (*Tw.* III 4, 68):

Let some of my people have a special care of him: I would not have him miscarry for the half of my dowry.

Diese ausbeute ist nicht sehr beweiskräftig, zumal da die bedeutsamste stelle sich auch bei Bandello findet.

Bedeutsamer ist eine handlungsfügung, die sich weder bei Riche noch bei Bandello, wohl aber in den *Ingannati* und in *Tw.* findet. In den novellen reisen Silvio und Paolo allein durch die welt; sie erscheinen plötzlich in Konstantinopel und in Jesi und gelangen in den besitz einer schönen frau dadadurch, daß sie mit ihrer schwester verwechselt werden. Das ist zwar nicht die allerbeste art der komposition; aber es hat für die erzählung nicht viel zu bedeuten, daß sie als hauptpersonen so über den schauplatz der handlung huschen, da wir erfahren, wer sie sind, woher sie kommen und was sie wollen. Die gleiche veranstaltung würde für das drama ein fehler sein: man bedenke nur, daß der zuschauer in ihnen bei der vollkommenen gleichheit ihres aussehens von vornherein ihre schwestern sehen würde. Sie müssen daher einerseits durch die verschiedenheit ihrer persönlichen verhältnisse und beziehungen als andere wesen gekennzeichnet werden, andererseits muß der dichter ihnen einen breiteren raum gewähren, um das erforderliche interesse für sie zu erwecken. In den *Ingannati* (s. 349) erscheint also Fabrizio nicht allein, sondern begleitet von seinem erzieher Piero und seinem diener Stragualcia; zu ihnen gesellen sich die wirte zweier gasthäuser, die ihnen unterkunft anbieten und sich als konkurrenten den rang ablaufen. Und da nun Piero als klassischer pedant dargestellt wird, der oft Lateinisch spricht, und der derbe diener als sein erbitterter feind auftritt, so schafft sich hier der dichter die gelegenheit zu einer langen, nicht gerade überkomischen szene. Dieser gelehrte pedant erinnert an den ordnungspedanten und temperenzler Malvolio besonders durch seinen gegensatz zu dem säufer und fresser Stragualcia, über welchen er sich ebenso erhaben fühlt wie Malvolio über das trink- und sangesfrohe kleeblatt seines haushaltes; äußert er doch dieselben hochmütigen worte wie Malvolio:

I will not place myself on a footing with you (s. 354).

You are idle shallow things: I am not of your element (*Tw.* III 4, 136).

An der bezeichneten stelle spielt sich zwischen Piero und dem diener eine schimpfszene ab, die wenigstens eine generelle ähnlichkeit mit dem streit zwischen Malvolio und dem ritter Tobias im verein mit dem narren (Tw. II 3) hat. Nur etwas ver-

söhnlicher ist Piero als Malvolio: er trägt dem derben diener seine grobheiten nicht nach.

Dieser Piero erinnert aber auch an den schiffskapitän Antonio. Wie dieser Sebastian, spielt er die vorsehung seinem herrn gegenüber: er wählt das gasthaus für ihn aus, macht ihn auf die sehenswürdigkeiten der stadt aufmerksam, und als er am nächsten morgen ihn nicht mehr im gasthause findet, da Fabrizio allein ganz früh ausgegangen ist, um die stadt zu besehen, geht er ihn suchen. Das alles tut Antonio auch (III 3, 39ff. — III 3, 4ff.); aber Shakspere hat das verhältnis der beiden zu einer idealen freundschaft gestaltet, welche der kunstübung seiner jugenddramen entsprechend eine parallele darstellt zu der freundschaft Orsinos und Viola-Cesarios. Er hat außerdem einen schweren, durch verwechslung entstandenen konflikt aus diesem verhältnis herausgearbeitet, der ihm gelegenheit gibt, seine hohe auffassung der freundschaft, wie im *Merchant*, auseinanderzusetzen. All dies gibt Sebastian in den augen des zuschauers ein viel höheres relief, als es der entsprechende jüngling in den *Ingannati* durch seine unerwarteten liebeserfolge erreichen kann.

Daß nun Shakspere die figur des Piero in zwei figuren auseinandergelegt habe, davon kann bei der unähnlichkeit Malvolios und besonders Antonios Piero gegenüber nicht die rede sein. Das hauptmotiv für die schöpfung Antonios ist des dichters begeisterung für die freundschaft, für die Malvolios sein haß gegen die Puritaner, welche als stadtbeherrscher im jahre 1597 eine für den bestand seiner bühne, des *Theatre*, sehr gefährliche verordnung vom Geheimen Rat erwirkt und so die veranlassung gegeben hatten, daß seine gesellschaft 1599 das *Theatre* abreißen und unter dem namen *Globe* in Southwark wiederaufbauen mußte. Aber einen äußerlichen anlaß zur schöpfung der zwei figuren kann Piero allerdings gegeben haben, wie das feindselige verhältnis zwischen Piero und Stragualcia die anregung gegeben haben mag zu dem konflikt Malvolios mit seiner hausgenossenschaft.

Noch weiter aber mit Luce (s. 180f.) den albernen, frechen diener Stragualcia in dem junker Tobias wiederzufinden, bloß weil dieser auch auf Malvolio schimpft, und den renommistischen spanier Giglio in Andreas Bleichenwang, weil jener sich auch um die dame Isabella bewirbt und von deren kammermädchen

Pasquella auch, wie Bleichenwang von Maria, zum narren gehalten wird: ist eben zu weit gegangen. Diese wundervolle originalschöpfung Shaksperes hat mit jener konventionellen renommistenfigur gar nichts gemein; und eine andere originalschöpfung, Falstaff, steht dem junker Tobias denn doch viel näher als der humorlos keifende diener Stragualcia.

Schließlich sind noch ein paar sehr merkwürdige einzelheiten ins feld zu führen für die wahrscheinlichkeit, daß Shakspere die *Ingannati* gekannt hat. Da im prolog der komödie (Luce XV) das Epiphaniasfest *(la Notte di Beffana)* genannt wird, so mag das Shakspere veranlaßt haben, sein lustspiel den »Heiligen dreikönigsabend« zu nennen, der in Altengland mit großer fröhlichkeit gefeiert wurde. — In dem der komödie als *Induction* vorausgehendenspiel *Il Sacrificio* (das liebesopfer) hat eine von den auftretenden personen den namen Malevolti; es liegt sehr nahe, daß Shakespeare aus diesem »übelaussehenden« den übelwollenden Malvolio gemacht hat. — Außerordentlich auffallend ist es, daß Hunter, der entdecker dieser quelle[1]), die komödie mit vier anderen italienischen komödien zusammengebunden fand, in deren einer (Il Viluppo von Parabosco, 1547) das personenverzeichnis einen Orsino innamorato nennt. In einer anderen von diesen, Gl' Inganni von Gonzaga (1592), von der noch die rede sein wird, nennt sich die verkleidete liebhaberin Cesare, wie Viola den namen Cesario annimmt. Hunter schloß daraus, daß Shakspere diesen band benutzt haben müsse, weil anders diese übereinstimmungen nicht zu erklären seien.

Ich weiß nicht, ob es heute noch nötig ist, für Shaksperes kenntnis des Italienischen, welche die benutzung dieser quelle zur voraussetzung hat, in fachkreisen eine lanze zu brechen. Farmers schrift *On the Learning of Sh.*, welche zu

[1]) Er wurde darauf gebracht durch eine notiz über eine aufführung von *T'w.* in einem alten tagebuche unter dem datum des 2. Februar 1602. Es ist fraglich, ob Collier nicht die priorität in der entdeckung des tagebuches hat: er spricht davon in seiner *Hist. of Engl. Dram. Poetry* 1831, während Hunters *New Illustrations* erst 1845 erschienen. Das ist für die sache selbst ziemlich gleichgültig. Hunter hat jedenfalls das hauptverdienst: er entdeckte den verfasser des tagebuchs, in welchem die *Inganni* als quelle von Sh.s komödie genannt sind, als einen juristen John Manningham; er entdeckte, daß dieser sich in den *Inganni* geirrt hatte und die *Ingannati* die quelle waren; und er entdeckte den hier genannten band.

einer zeit des tiefstandes der Shakspere-kenntnis (1767) geschrieben wurde und ein jahrhundert lang und darüber hinaus großen schaden angerichtet hat, ist durch die neueste forschung gründlich widerlegt. Kein fachmann wird heute in Shakspere mit Farmer einen literarisch sehr wenig gebildeten mann sehen; je tiefer wir in die kenntnis der zeit Shaksperes und ihrer literatur eingedrungen sind, desto größer ist unser staunen geworden über den umfang der bildung des geistesgewaltigsten aller dichter. Wie ist es denn überhaupt denkbar, daß ein genie wie er sich dauernd in dem kreise gelehrter und literarisch hochgebildeter dichter bewegt und alle bildungselemente, die für diese ein selbstverständlicher und unerläßlicher besitz waren, von sich gestoßen, sich zb. gescheut haben sollte, ein paar monate auf die erlernung des Italienischen zu verwenden, trotzdem die italienische literatur ein hauptgesprächsthema in seinem kreise war und er einen bekannten italienischen literaten, Florio, zum freunde hatte! Aber im vorigen jahrhundert sprachen ihm die hervorragendsten fachmänner, unter ihnen Dyce, die kenntnis des Italienischen ab, dh. eine errungenschaft, die sein überragendes sprachgenie mit größter leichtigkeit erwerben konnte; und indem sie die Fiktion von Shaksperes unbildung aufrecht erhielten, haben sie den Bacon-toren für ihre unsinnige einbildung das einzige scheinbare argument dargereicht, über welches diese verfügen.

Seit meinem ersten beitrag zur Shakspere-forschung (*Zu den sonetten Sh.s*, Herrigs archiv bd. 59—62) bin ich von Shaksperes kenntnis des Italienischen überzeugt gewesen, und zwar nicht bloß auf diese allgemeine erwägung hin, sondern aus einem positiven grunde. In dieser arbeit, die sich nur auf einige vierzig sonette bezieht, habe ich eine große reihe von direkten entlehnungen aus Petrarca angeführt, von dem nur die *Triumphe* übersetzt waren; sie hätten sehr vermehrt werden können, wenn die gesamten sonette behandelt worden wären. Der junge, weichempfindende und geistesfeine dichter war ein begeisterter jünger Petrarcas. Nur so ist es zu erklären, daß Petrarca (neben Lyly) das eine, aber überragende hauptelement seines jugendstils wurde. Petrarkische gedankenbahnen und formalien beherrschen die ganze jugendproduktion, die sonette, epen und — eine ganz eigenartige erscheinung in der englischen renaissance — die dramen, und zwar nicht bloß die

liebeslustspiele und das eine liebestrauerspiel, sondern auch die historien: sobald hier von liebe die rede ist, in *Heinrich VI.* (Suffolk und Margarete), in *Richard III.* (seine werbungen) tritt der petrarkische stil eine ungeteilte herrschaft an, dessen formalien auch sonst hervortreten; *Richard II.* zeigt sogar neben den sonetten und epen einen höhepunkt dieser stilentwicklung: daß ein so gewaltiger einfluß auf einem abglanz Petrarcas in anderen dichtern, Wyatt, Surrey, Sidney (mehr kommen zeitlich nicht in frage), beruhen könnte, ist selbstverständlich ausgeschlossen; es ist vielmehr ein unerschütterlicher beweis dafür, daß Shakspere Italienisch konnte.

Dyce, diese tatsache leugnend, postulierte eine englische übersetzung oder bearbeitung der *Ingannati* (Works of Sh. III, 2d Ed.). Die hat sich nun freilich nicht gefunden, wohl aber eine lateinische. Sie ist aufgefunden worden von G. Churchill und W. Keller im Lambeth Palace in London, und in der ungemein verdienstvollen arbeit *Die lateinischen universitätsdramen Englands in der zeit der königin Elisabeth* (34. Sh.-jahrbuch, 1898, s. 291 ff.) geben sie eine ziemlich eingehende inhaltsangabe; die verfasser nennen das drama, das den titel *Laelia* hat, eine bearbeitung; nach ihrer inhaltsangabe aber und dem personenverzeichnis muß es sich sehr eng an das vorbild anschliessen. Es fragt sich also, ob Shakspere nicht diese bearbeitung statt der *Ingannati* benutzt habe. Die verfasser halten das für möglich. Zwar weiß man nur, daß es zweimal, 1590 und 1598, in Cambridge von den studenten des Queen's College aufgeführt worden ist; aber solche manuskripte oder, wie im vorliegenden falle, ihre abschriften (das papier dieses ist freilich aus dem 17. jahrhundert) konnten ja nach London kommen. Daß sie aber weit herumgegeben worden und so auch Shakspere in die hände gefallen seien; und daß dieser volksdramatiker ein großes interesse genommen hätte an den lateinischen universitätsdramen, scheint mir sehr zweifelhaft. Viel wahrscheinlicher ist, daß er das original las, das, wie der erwähnte band beweist, in London zu haben war, und das Shakspere ebensogut kennen konnte wie Manningham, der doch wohl nur ein mann von mittlerer bildung war. Das drama *Laelia* könnte nur dann als quelle auch in frage kommen, wenn die hier festgestellten parallelen zwischen den *Ingannati* und *Tw.* auch in ihm vorhanden wären und seine abweichungen von den *Ingannati*

in den reden oder vorgängen sich in *Tw.* wiederfänden. Diese frage ist aber nicht zu entscheiden, da der text nicht vorliegt, und aus der inhaltsangabe nichts derartiges zu erkennen ist.

Zwei andere komödien mit dem titel *Gl' Inganni* (täuschungen), welche auf den *Ingannati* aufgebaut sind, die auch als quellen in frage kommen könnten, haben nach dem, was Furness und Luce über sie sagen, Shakspere schwerlich vorgelegen. Die ältere (gedruckt 1562, aber zuerst aufgeführt 1547) von Nicolo Secchi, von der Furness (s. 339 f.) eine längere im prolog enthaltene inhaltsangabe, Luce (s. 182) eine kurze gibt, zeigt die große unähnlichkeit der handlung, daß die dame, bei der der weibliche page für seinen herrn wirbt, sich nicht in den liebesboten verliebt. Im übrigen sind die lebensstellung der handelnden wie die umwelt der hauptfiguren wesentlich verschieden von denen der *Ingannati* wie der novelle von Riche. Wenn Collier ein stück aus einem gespräch zwischen dem pagen und seinem herrn anführt (wiedergegeben bei Luce s. 183 und bei Furness s. 340), das »entfernt« an das gespräch zwischen Viola und Orsino erinnert, so können eben so entfernte erinnerungen nichts beweisen. Die zweite komödie dieses titels ist nach Hunter und Luce (Furness hat sie nicht gesehen) der ersten dem inhalt nach sehr ähnlich. Sie ist von Curzio Gonzaga 1592 verfaßt. In ihr nimmt der weibliche diener den namen Cesare an; Viola nennt sich Cesario. Bei der gewöhnlichkeit des namens könnte diese übereinstimmung zufällig sein. Da aber nach Hunter diese komödie mit den *Ingannati* zusammengebunden in dem s. 78 erwähnten bande war, dem Shakspere auch den namen Orsino entnommen zu haben scheint, so ist die möglichkeit, daß Shakspere diese komödie gekannt hat, ohne ihr einen einfluß auf seine dichtung zu gestatten, nicht auszuschließen. Ein drittes stück mit dem titel *Inganni* von Domenico Cornaccini (1604) kommt wegen seiner abfassungszeit nicht in frage.

Luce (s. 182) nennt noch ein französisches drama, *Les Abusés* (1543), das eine bearbeitung der *Ingannati* ist, und zwei spanische (s. 185), die entweder bearbeitungen oder übersetzungen sein sollen. Aber er kennt keines von diesen. So viel geht indessen aus ihrem und der *Laelia* vorhandensein hervor, daß die *Ingannati* ein sehr bekanntes drama war. In Italien ist es das ganze jahrhundert lang beliebt gewesen: Luce

(s. 178) nennt nicht weniger als elf ausgaben aus der zeit von 1538—1602. Um so natürlicher ist es, daß es auch Shakspere in die hände fiel. Solange nicht nachgewiesen wird, daß eine bearbeitung der *Ingannati Tw.* noch näher steht als das original, müssen wir annehmen, daß er dieses gekannt hat. Eine tiefere wirkung aber hat es auf den dichter nicht ausgeübt, sondern ihm nur äußerliche anregungen gegeben. Es steht in dieser beziehung entschieden zurück vor der Novelle Bandellos.

Als Bandello den stoff der *Ingannati* zu einer novelle verarbeitete — sie ist die 36. im zweiten teile seiner *Novelle* (1554) —, fand er an der naiv gearbeiteten komödie viel zu verbessern. Vor allem die motivierung, welche in dem drama, der rohen ausführung eines vorher festgestellten handlungsplanes, alles zu wünschen übrig läßt. Bandello gibt sich mühe, die seltsamen sowohl wie die unwichtigen vorgänge wahrscheinlich erscheinen zu lassen und psychologisch zu begründen. Und wenn wir bei ihm auch nicht eine bewußte, fein ausgearbeitete charakteristik finden, so legt er doch gewicht auf das seelenleben seiner personen, und es sind manche feinen lebensbeobachtungen und gefühlsäußerungen in seiner novelle, welche einen dichter wie Shakspere stärker anziehen und beeinflussen mußten als ein drama, dessen hauptinteresse der merkwürdige verlauf der handlung ist. Da diese mit den andern novellen Bandellos von John Payne für die Villon Society (1890) übersetzt und von Furness (s. 362–375) abgedruckt ist, so können wir die nicht wenigen gedankenparallelismen[1]) nach diesem text geben. Neben der auffallenden auf s. 75 gegebenen wiederholung finden sich noch eine reihe anderer.

Luce (s. 183 ff.) bringt fünf bedeutsame parallelstellen zum beweise, daß Bandellos novelle Shakspere bei der arbeit an *Tw.* vorgelegen haben muß. Ich möchte diese wiederholen und sie vermehren.

[Lattanzio] she (Nicuola) loved more than her eyes (s. 363). — *Tw.* V 1, 138 sagt Viola dasselbe von Orsino:

After him I love More than I love these eyes!

[1]) Die vorgänge der handlung weichen von der der *Ingannati* nicht ab. Der einzige nebenumstand, den wir bei Bandello und bei Shakspere, in der komödie aber nicht finden, ist das zwillingsverhältnis der geschwister, welche in den *Ingannati* und bei Riche nur sehr ähnlich sind.

The worm of amorous wistfulness still gnawed at her heart and fretted it with the utmost affliction (s. 364).

Ähnliches sagt Viola von ihrer erdichteten schwester:

[She] let concealment, like a worm i' th' bud,
Feed on her damask cheek: she pin'd in thought.

Him (Lattanzio) seeming (= as it seemed to him that) Romolo (Nicuola) was a very goodly speaker, he sent him to speak with his mistress (s. 365).

Orsino sagt zu Viola (II 4, 23): Thou dost speak masterly, was wir bereits aus der feingesetzten rede wissen, die sie Olivia gehalten hat (vgl. I 5, 193, 202, 206).

She (Catella) viewed him (Nicuola) so amorously, and so deeply did the lad's beauty and grace penetrate into her heart that &c: (s. 366).

Olivia sagt (I 5, 315):

Methinks I feel this youth's perfections
With an invisible and subtle stealth
To creep in at mine eyes.

Catella sagt zu Nicuola:

I know not what thou hast done to me; methinketh thou must have bewitched me (s. 367).

So auch Olivia zu Viola (III 1, 123):

After the last enchantment you did here.

Auf Nicuolas worte: I am e'en your servant, antwortet Catella:

I desire thee not to servant, but will e'en have thee be lord over me (s. 367).

Als Viola sich Olivias diener (III 1, 108) nennt, verweist Olivia es ihr:

My servant, sir! 'Twas never merry world
Since lowly feigning was call'd compliment.

Catella liebt Nicuola ohne rücksicht auf das, was er ist und hat:

I ask not who thou art nor if thou be poor or rich nor of what blood thou art born (s. 367).

Olivia ist härter, selbstbewußter, nicht so leicht befriedigt; es wäre ihr bei ihrem stolze doch wohl unmöglich gewesen, einen menschen aus niederem stande zu heiraten. So mochte diese stelle Shakspere die veranlassung geben zu der charakteristischen frage Olivias (I 5, 296):

What is your parentage?

und zu der mit genugtuung von ihr wiederholten antwort Violas (308):

"What is your parentage?" —
"Above my fortunes, yet my state is well:
I am a gentleman." I'll be sworn thou art.

Schon bei Bandello finden wir die charakteristik der frauenliebe (s. 368); Nicuola sagt:

I have many a time heard say that girls, in their first loves, love far more tenderly and with much greater fervour than do men.

In *Tw.* sagt allerdings Orsino:

Our fancies are more giddy and unfirm,
More longing, wavering, sooner lost and worn,
Than women's are.
Viola. I think it well, my lord.

Schließlich, als Lattanzio von der rührenden treue seines vermeintlichen pagen durch Nicuolas amme überzeugt wird, heißt es:

I would make her mistress of myself (s. 273);

ebenso Orsino (V 1, 333):

you shall from this time be
Your master's mistress.

Eine andere wiederholung findet sich in den sonetten Shaksperes. (Nicuola zu Lattanzio):

We should love those who love us and not ensue those who flee from us (s. 368).

So sagt der dichter von seiner untreuen geliebten *sonn.* 143, 9:

So runn'st thou after that which flies from thee.

Da die untreue der geliebten nach den beziehungen der eifersuchtssonette zu *Lucrece* und den gleichzeitigen dramen in das jahr 1593, und die erste gestaltung der Viola-fabel mit der vorausgängigen lektüre von Bandellos novelle in dieselbe zeit oder wenig später zu setzen ist, so erklärt sich diese wiederholung leicht.

Danach scheint mir die einwirkung von Bandellos novelle auf *Tw.*, die schon von Mrs. Lennox 1753 (in *Shakespear Illustrated*) behauptet und neuerdings von Furness und Luce besonders betont wird, keinem zweifel zu unterliegen.

Es liegt nahe, da Shakspere Belleforest gekannt und sonst benutzt hat, auch seiner bearbeitung der Bandelloschen

novelle (im 4. bande seiner *Histoires Tragiques*, Paris, 1570) eine einwirkung auf *Tw.* zuzuweisen. Luce tritt hierfür ein unter anführung mehrerer parallelstellen (s. 187 f.) zwischen Belleforest und *Tw.* Aber diese lassen sich alle auf Bandello zurückführen, außer einer, für die Shakspere wohl kaum ein vorbild brauchte[1]). Furness (s. XVI f.) bestreitet den einfluß Belleforests entschieden.

Eine novelle von Cinthio (die 8. der 5. dekade, 1565), die mit den *Ingannati* die heldin als page in die dienste des geliebten treten läßt, zeigt nach der inhaltsangabe bei Furness (s. 376 f.) und Luce (s. 186) in ihrem weiteren verlaufe eine solche unähnlichkeit gegenüber dieser und unserer komödie, daß sie im ernst als quelle nicht in frage kommen kann. Die darin vorkommenden zwillinge finden wir bei Bandello und den schiffbruch bei Riche.

Furness bestreitet, daß Riches erzählung die hauptquelle zu *Tw.* ist, und will Bandellos novelle als solche hinstellen. Wir können ihm darin nicht recht geben. Abgesehen von den im beginn dieses aufsatzes erwähnten parallelstellen enthält die erzählung von Riche eine reihe von vorgängen, die in Bandello nicht zu finden sind: die seereise der heldin, den schiffbruch, das bedauernde selbstgespräch Sillas über die blindheit der liebe, nachdem sie Julinas verliebtheit erkannt hat (II 2), die bestellung Silvios auf den folgenden tag nach dem ersten zusammentreffen mit Julina (III 4, 230), die bestrafung Sillas für ihre vermeintliche treulosigkeit, die bei Riche ausgeführt, bei Shakspere bloß angedroht wird, die schließliche erscheinung des herzogs bei Julina, um sich einen endgültigen bescheid zu holen; und die hauptpersonen gehören alle den höchsten ständen an. So können wir Bandellos novelle nur die zweite stelle zuweisen. Die geringste einwirkung auf die komposition von *Tw.*, sowohl was die handlung als was den geistigen gehalt betrifft, haben die *Ingannati* geübt; vielleicht aber ist Shaksperes bekanntschaft mit diesem lustspiel der unmittelbare anlaß zur schöpfung von *Tw.* gewesen.

---

[1]) Es handelt sich um Sebastians ausruf: this is a dream, bei seinem unverhofften liebesglück (IV 1, 65).

Groß-Lichterfelde. Hermann Conrad.

NOTES ON THE TECHNIQUE OF MEREDITH'S POETRY.

The matter of George Meredith's poetry has formed the subject of many disquisitions during the past few years. His philosophical Earth-creed, based on evolution; his optimism, finding its justification in the hope of ultimate progress; these and kindred subjects have by no means lacked public interpreters. But the manner in which he has said these things — the actual art of his poetic diction — has so far been little discussed. Criticism in this direction has usually been confined to admissions of, and excuses for, certain obscurities of language, the enumeration of various grammatical peculiarities, the quotation of second-hand eulogies of *Modern Love*, and a general chorus in praise of *Love in the Valley* [1]).

It is proposed here to analyse briefly some details connected with the actual art of the poet, regarded, not as a philosopher or a preacher, but simply as a writer of song. Such analysis, one is aware, enjoys small favour as a method of criticism. Keats's objections to lunar astronomy and the cataloguing of the rainbow, Wordsworth's strictures on a certain form of botany, — these still stand for the analyst as warning sign-posts. And yet to some, perhaps, a study of the means by which great results are obtained may not entirely be devoid of interest. The musical amateur whose ear is delighted by new and beautiful effects in some symphony does not disdain enquiry into the sources, whether of harmony or of instrumentation, from which they arise. Nor is there any obvious logical reason why what holds good for the art

[1]) I except, of course, the chapter by Mr. B. de Sélincourt in Mrs. Sturge Henderson's *George Meredith*.

of sound should be denied to the art of sense and sound combined.

Some few of Meredith's poems are admittedly less poetry than sermons in verse. The author himself has confessed it in the case of *The Empty Purse*. But in his best lyrical work two qualities seem to stand out prominently, — first, the extraordinary power and originality of the phrases, with an almost total absence of the commonplace; secondly, the wonderful musical effects produced, the usually unfailing instinct for the right word for sound, noticeable perhaps, on a first reading, only in a few isolated lines, but on further acquaintance recognisable throughout. As examples of this quality of "power" a very few lines, taken almost haphazard, will suffice[1]): —

Strode, as netters wade,
Straightway to his wife[2]).

Hooded laughter, monkish glee,
Gaps the vital air[3]).

Shelley might have written "Cleaves the living air"; nor does this sound weak except in comparison with the stronger phrase. But "Gaps the vital air"! This surely is the limit of forcible expression. Or again, from the same poem: —

When she says how few are by
Listening to her, *eye his eye*[3]).

This too would be difficult to match for simple directness and strength: —

He tells it, who knew the law
Upon mortals: *he stood alive*
Declaring that this he saw:
He could see, and survive[4]).

And this from § 9 of the same poem: —

When ocean ran swallowing shore,
And the Gods looked down for men.

---

[1]) For the sake of convenience the examples throughout are taken from the two volumes of *Selections* (1904), which contain most of Meredith's best poetry.

[2]) *King Harald's Trance.*

[3]) *The Woods of Westermain*, § 3.

[4]) *The Day of the Daughter of Hades*, § 4.

One final example, appreciable only by those who know the poem:

He fell: and says the shattered man, I fell[1]).

If further evidence is needed it may be sought in the poems just quoted, and in *Earth and Man, Seed-Time, Hard Weather, The South-Wester,* and many others, including the Ballads.

The second quality which it is proposed to illustrate, and even to analyse, is the sense of melody, and the instinct for the right-sounding word. The impression still lingers that Meredith is not a "melodious" poet: that he persistently sacrifices sound to sense, disguised in a certain uncouth ruggedness of form — such ruggedness as is commonly attributed to Browning. Even his ablest appreciators seem occasionally to share this feeling. Mr. Basil de Sélincourt (writing in Mrs. Sturge Henderson's *George Meredith*), after quoting with admiration the first eight lines of *The Day of the Daughter of Hades,* remarks that "the note is imperfectly maintained; only here and there in the course of the poem do we regain this mingled depth and radiance of tone; the rhythm keeps us for the most part riding uneasily, and the roughness in the swing of it impairs our appreciation of the accuracies of detail by which this roughness is produced". I recognise this difficulty in the case of a very few passages only, and from most of these it seems to disappear on further acquaintance. For instance, may not the tangled rhythm of the opening of Section vii, where the lines seem overcrowded with syllables, many of them almost unpronounceable by the halting tongue, really be designed to picture almost onomatopoeically the tangled profusion of the flowers in the valley? In a parallel passage (Section viii l. 17 etc.) a similar device is employed, and it will be noticed that in both cases the introduction of the "torrent-brook" at once results in a graphic shortening of the lines. Nor need it be altogether fanciful to suppose that in these lines from Section ix —

All the vale through a thin thread-smoke
Was thrown back to distance extreme,

[1]) *Bellerophon.*

the second line, with its unusual rhythm, is intentionally "thrown back", as it were, like the vale. In only three passages — Section iii, lines 19—20, Section vi l. 41, and the penultimate quatrain of Section viii — does the rhythm now seem to me actually to halt. In the first-mentioned instance the unpleasing effect may be partly due to the presence of "wave . . . . . gave" as terminals so soon after "stayed . . . . . dismayed; in the, second, to a similar conjunction of "stole" and "zone"; in the third to pauses at the end of both the odd-numbered lines.

The section immediately following the eight lines quoted by Mr. de Sélincourt furnishes a good instance of what is meant by the "instinct for the right-sounding word": —

> Now the youth footed swift to the dawn.
> 'Twas the season when wintertide,
> In the higher rock-hollows updrawn,
> Leaves meadows to bud, and he spied
> By light throwing shallow shade,
> Between the beam and the gloom,
> Sicilian Enna, whose Maid
> Such aspect wears in her bloom
> Underneath since the Charioteer
> Of Darkness whirled her away,
> On a reaped afternoon of the year,
> Nigh the poppy-droop of Day.

Here the beauties of picture and rhythm alike are undeniable; but my object in quoting is to call attention to the sound of one word — "reaped". No other word, it seems to me, real or imaginary, would convey so well the exact effect of sound needed. Not only is the vowel sound the only possible one, but every single consonant seems absolutely necessary, from the emphatic initial 'r' to the sharp labial and dental of the termination.

One further example of the "one right word" may be given. In the magnificent lines from *Earth and a Wedded Woman* —

> Through night, with bedroom window wide for air,
> Lay Susan tranced to hear all heaven descend:

would any name but "Susan" give the required effect?

It may seem audacious to assert that one of the best hunting-grounds for technical faults of rhythm and assonance

is no other than that one poem of Meredith's which is most universally popular — the much praised *Love in the Valley*. It should be remembered that this poem, in its original state, was a juvenile production, and that nearly all that is good in it — and undoubtedly there is much — was the work of a later period. Mr. de Sélincourt, in the chapter already alluded to, has noted a few of these faults. To this list might be added the general criticism that stanzas in which only the even-numbered lines are rhymed are surely, in poetry of a high standard, permissible only in ballads. Exceptions to this rule are nearly always either hymns or the work of inferior writers. Certainly I do not recollect any other instance of this slovenly rhyme-scheme among Meredith's poems. It may be noted further that the author, as if conscious of the defect, seems occasionally to endeavour to atone for it by the insertion, in some of the earlier stanzas, of certain internal rhymes or semi-rhymes. For example, in stanza i we find —

Under yonder b*ee*ch-tree single on the gr*ee*n-sward,

. . . . . .

Waking in am*aze*ment she could not but embr*ace* me:

And in stanza iv —

Like the Swinging *May*-cloud that pelts the flowers
with h*ai*lstones:

while in stanza x the semi-rhyme occurs at the end of the lines:

Mother of the dews, dark eye-lashed *twilight*,
Low-lidded twilight, o'er the valley's brim,
Rounding on thy breast sings the dew-delighted *skylark*, etc.

It is not suggested that "skylark" rhymes with "twilight", but the resemblance is just sufficient to be annoying.

To return to stanza i, the rhyming of "shade" with "head" is, of course, of itself unexceptional; but the intruding thought of what the closer rhyme would have been "forebodes disturbance in the springs of pathos" [1]). In the next stanza —

Circleting the surface to meet his mirrored winglets

contains three distinct blemishes. In fact stanzas v (except that "hollow" seems to clash with "well-spring"), vii (except

---

[1]) Compare in this connection *Phoebus with Admetus* — "Us he took for housemates and this way went."

for "like", which does not appear in all editions), xi, xiv, and the final stanza — these alone seem to me perfect in assonance and rhythm. In many of the remaining stanzas, in other respects almost equally fine, one is continually confronted with two or more alternative methods of scansion; e. g. —

Blŏwn tŏ sílver whĭle thĕ clóuds aŕe shaken and ascend (viii):

Whĕn ăt dawn shé siǵhs, and like an infant to the window (ix):

Fountain-full he pours the spraying fountain-showers (x):

[where there are three ways possible]:

Streaming like a willow grey in arrowy rain (xii):

Visions of her shower before me, but from eyesight (xvi):

Gáthered, sĕe thĕse brídes of Eárth one blush of ripeness (xx):

lines which, where I have any distinct preference, are marked accordingly. But then comes the warning —

. . . beauty that makes holy
Eárth and air máy háve faults from head to feet! (xxii).

Quite remarkable as a contrast in this respect is the poem *Melampus*. On a casual reading the unvarying regularity of the metre would hardly be suspected: —

With love | exceed|ing a simp|le love | of the things
That glide | in gras|ses and rub|ble of wood|y wreck:

where it will be seem that the metre of the second line varies from that of the first by the transposition of the final iambus and anapaest. It might be supposed that this transposition would not be invariable; this, however, is not the case, and the unfailing regularity enables us to be sure that we are right in taking as anapaests "parallel" (ii), "Hippocrene" (vii) and "bubble-pool" (viii), in giving "medicine" (xi) and "perennial" (xiv) their full trisyllabic and quadrisyllabic values, and to accentuate with certainty a line in stanza iv which might otherwise be doubtful —

Of Earth in wóods ĭssŭe wild of the web of strife.

In fact throughout the poem there is not a syllable deficient or superfluous, and, except in the last line of stanza v,

not a single "combative" accent. *Phoebus with Admetus* is equally regular.

Before quitting the subject of metres three other points may be noted: — 1. The almost total absence of blank verse. In connection with this Mr. de Sélincourt notes, "in the *Cageing of Ares* you may find a passage twenty-three lines in length where in twenty-two cases there is a pause at the end of the line; and this is not the writing of a master". Without attempting to defend the practice I may add that Keats in *Hyperion* (Book II) has exactly equalled this record. 2. The predilection for anapaestic measures in the more pathetic poems, such as *The Day of the Daughter of Hades*, *Change in Recurrence*, and *A Faith on Trial*. 3. The marked variation in the *speed* of the iambic metres, from the splendid gravity of *Earth and Man*, *Meditation under Stars* and *Bellerophon*, to the curious rapidity of *The Lark Ascending* and even of such lines as these from *Vittoria* —

> Beloved, I am quickly out of sight:
> I pray that you will love more than my dust.
> Were death defeat, much weeping would be right;
> 'Tis victory when its leaves surviving trust.
> You will not find me save when you forget
> Earth's feebleness, and come to faith, my friend,
> For all Humanity doth owe a debt
> To all Humanity, until the end.

["Earth's feebleness"! The sentiment, one supposes, is Mazzini's rather than Meredith's.]

Certain technical details of composition may next be considered, of which the most common are alliteration, assonance and onomatopœia. Alliteration, to be successful, should, as a rule, not be too obvious, and Meredith's alliteration is seldom overdone. Evidently also he does not share Tennyson's objection to the so-called "hissing" sound of the repeated sibilant: e. g. —

> Nigh the knot which did untwine
> Timelessly to drowsy suns;
> Seeing Earth a slimy spine,
> Heaven a space for winging tons[1]);

[1]) *The Woods of Westermain*, III.

where the repeated 'n', 'd', 't' and 'p' may also be observed. There are several other 's' examples in the same section. Compare also —

> He builds the soaring spires
> That sing his soul in stone[1]):

> The wrecks of horse and mare: such ribs as view
> Seas that have struck brave ships ashore, while through
> Shoots the swift foamspit[2]).

Only in this last instance, which is clearly onomatopœical, is the effect in any way unpleasing. The fact is that Tennyson's test of poetry — its sound when read aloud — is not the true one. Poetical melody is not sound alone, but rather sound *as we imagine it when we read in silence.* We must "listen in the thought". So tested there is no hissing sound in the two first quoted examples, any more than there is in Shelley's

> Shows somewhat stable, somewhat certain still,

which, though every word begins with a sibilant, is certainly one of the best lines in his juvenile *Queen Mab.*

Meredith greatly favours also the repeated 'w': *e. g.* —

> Behold his wormy home!
> And he the wind-whipped, anywhither wave[3]);

> All the wind's wolves through woods are loose,
> Tho wild wind's falconry aloft[4]);

while the 's' and 'w' are happily combined in this description of the pines —

> Barely swayed to some whispers remote,
> Some swarming whispers above[5]).

Passing from alliteration to assonance we may note first Meredith's unusual fondness for the long 'u' sound. Here is one instance from *The South-Wester:* —

> Whereby was known that we had viewed
> The union of our Earth and skies
> Renewed: nor less alive renewed,

---

1) *Earth and Man,* XV.
2) *The Appeasement of Demeter,* X.
3) *Earth and Man,* XIX.
4) *Hard Weather.*
5) *The Day of the Daughter of Hades,* VIII.

and there are others in lines 50 and 89 of the same poem. In *The Appeasement of Demeter*, xvi, the same device is combined with 's' alliteration: —

Gave beauty juicy issue sweet for food;

where the sound, though not beautiful, is nevertheless strikingly imitative of the squeezing of juice from fruit. The well-known 'o͞o' stanza of *Love in the Valley* is a curious *tour-de-force*, greatly overdone: (one almost expects to find "Coos" in the next line); while the short 'u' may be found in *Melampus*, ix 4 and, less obviously, throughout the magnificent description of the nightingale's song in *Night of Frost in May*. The repeated long 'a' is also very common. In that humorous vision of the old Greek gods re-appearing on earth as a seaside band, the Manager will

. . . hint to one that heeds
Names in pained designation of them [1]);

where the effect is intensely comic. There is another instance five lines above. The short 'a' is conspicuous in the middle of the *Lucifer* sonnet, where, by the way, neither the old reading ("Africa") nor the later substitution ("Afric's sands") — too reminiscent of Heber's hymn — seems quite satisfactory.

The long 'a' is also much used. In two cases of repeated assonance (*The Day of the Daughter of Hades*, V 3, and *Seed-Time* i 3) the result is pleasing; but in —

Weak out of sheath downy leaves
Of the beech [2])

the device seems overdone; as also the short 'e' in this: —

A brood of snakes he had cherished in grave regret
That death his people had dealt their dam and their sire,
Through savage dread of them, crept to his neck
and set [3]).

The long 'i' is conspicuous in *The Day of the Daughter of Hades*, xii 68, *Ode to the Comic Spirit*, 57, and, less happily, in *Meditation under Stars*, 60—61; and the short 'i' in *The Lark Ascending*, 65, *Night of Frost in May*, 70 —

While steely drips the rillet clinked,

---

[1]) *Ode to the Comic Spirit.*
[2]) *A Faith on Trial.*
3) *Melampus*, v.

and *Melampus*, x 1—2. In this last case the effect, like the plants described in the stanza, is doubtless intentionally "uninviting". Compare also the curious onomatopœical mixture of 'i's and 't's in stanza viii —

. . . where the tree-twigs thick intertwist.

The long 'o' is used with fine effect in the well known conclusion of *Outer and Inner*, and the short 'o' here with equal beauty —

As when in a dropped viol the wood-throb moans
Among the sobbing strings[1]).

There is a good example of alternate long vowel sounds in *Love in the Valley* — "Turns grave eyes craving light". It should be added that in the selecting of examples of alliteration and assonance preference has been given to the obvious rather than to the best. The best is usually more concealed, and runs through all Meredith's finest work.

Some examples of onomatopœia have already been given. Among others may be noted the fine description of "the breast of the lake",

. . . that swell
Of the *crestless long wave rolled*
To shore-bubble, pebble and shell[2]).

Less obviously onomatopœic is the splendid conclusion of *The Lark Ascending* —

As he to silence nearer soars,
Extends the world at wings and dome,
More spacious making more our home,
Till lost on his aërial rings
In light, and then the fancy sings.

The effect of sound lost in extreme height is finely conveyed in the last two lines. Precisely how that effect is obtained the despiser of mechanical analysis will not care to know. Nevertheless I note, 1. that of the seventeen vowel sounds all but one — the culmination in "light" — are short; 2. that the repeated 'sĭ' of the termination describes, as no other sounds could describe, the inaudible yet still imagined song that has waxed thin in the "shining tops of Day".

---

[1]) *The Sage Enamoured and the Honest Lady.*
[2]) *The Day of the Daughter of Hades*, VI.

Equally successful is the description of the nightingale's song — a description without doubt the finest in the language — in *Night of Frost in May*. Imitations of actual bird-notes occur frequently elsewhere. "Q" *(From a Cornish Window)* calls *The Young Princess* "a din of nightingale voices". Especially may be noted —

O *will you, will you,* women are weak,

and the similar phrasing in *The Woods of Westermain*, III —

Would you better? *would you* worse?

Melampus furnishes two other examples: —

The prone, the flitting, who seek their *food whither best*
Their wits direct, *whither best* from their foes escape.

A bird said that, in the notes of birds, and the speech
Of men, it seemed: and another re*newed:* He m*oves*
To learn and not to pur*sue,* he gathers to teach;
He feeds his young *as do we, and as we* love loves [1]).

The "good could" in the last line of the stanza is probably another case.

Finally we come to those curious little tunes or "lilts", which run so attractively through the poems. Sometimes the effect is wholly or partly due to simple repetition; e. g. —

Cracks a globe, and feathers, feathers,
Feathers all the ground bestrew [2]).

Overhead, overhead,
Rushes life in a race [3]).

Her ebbing adieu, her adieu [4]).

Sang loud, sang low the rapturous bird [5]):

For faith in the mask of a love untrue
To the Love we honour, the Love her due,
The Love we have vowed to rear [5]).

---

[1]) Cf. also *The Three Singers to Young Blood*, I: "As the birds do, so *do we.*"

[2]) *Love is Winged.*

[3]) *Dirge in Woods.*

[4]) *A Faith on Trial.*

[5]) *The Young Princess.*

Sometimes with a beautiful inversion: —

Flame dies cold like the rose late born.
Rose born late, born withered in bud! —

where the first line, too, is remarkable for the ā, ı, ō, followed by ı, ō, ā: cf. also *A Faith on Trial, 48.* Sometimes there is an echo, as in the "Fair you fare" of *The Woods of Westermain,* I, and the "flowers like ours" of *Meditation under Stars*[1]). *Woodman and Echo* is an ingenious stringing together of such echoes. Sometimes there is a curious internal rhyme: —

Quick at her wheel, while the fuel, decay,
Brightens the fire of renewal: and we[2])?

Sometimes it is pure lilt in the phrasing: —

Mark them stepping, hear them talk,
Goddess, is no myth inane,
You will say of those who walk
In the woods of Westermain.

And again, from the same poem, with almost the same vowel-sounds: —

Argent Westward glows the hunt,
East the blush about to climb.

The examples quoted, whether we regard them as indications of consummate mastery of the art of sound, or merely as mechanical tricks, justify at any rate the contention that the author of *The Woods of Westermain, The Day of the Daughter of Hades* and *Hymn to Colour*, whatever his imperfections, certainly does not "neglect the form". Whether that attention to form and to technical details results in perfection of melody or not, is a question which each reader must decide for himself.

---

[1]) Compare also *Love in the Valley*

. . . unaware a cry
Springs in her breast for odours and for colour,
Covert and the nightingale; she knows not why.

[2]) *Seed-Time.*

Berkhamsted. C. D. Locock.

BERICHTE.

NEUERE CHAUCER-LITERATUR.

1. Chaucer Society. a) First Series LXVI—LXXI. *6 Appendixes to the 6 Mss. of the Six-Text,* London 1868—79, Issue for 1884. [korrigiert aus 1881] 8vo. (LXVI. The Cambridge Ms., Gg. 4, 27; with Wood Cuts, LXVII. The Corpus Ms., LXVIII. The Petworth MS., LXIX. The Landsdowne Ms., LXX. The Ellesmere Ms., with Process Engravings of the 23 Miniatures, &c., LXXI. The Hengwrt Ms.) — b) LXXII. *The Six-Text Part IX, with colord Lithographs of 6 Tellers of Tales and 6 emblemetical Figures from the Cambridge Univers. Ms. Gg. 4, 27* [Forewords, Title-pages for the three Volumes, &c.], 4to, and *Index of Proper Names and Subjects, Together with Comparisons and Similes, Metaphors and Proverbs, Maxims,* &c. *in the same,* Collected by Prof. Hiram Corson, LLD., of Cornell University. X, 121 pp. 8vo. London 1911, for the Issue of 1884. — c) LXXXII. *The Romaunt of the Rose.* A Reprint of the First Printed Edition by William Thynne, A. D. 1532. Edited by Frederick J. Furnivall, M. A., Ph. D., F. B. A. London 1911, for the Issue of 1890. XI, 101 pp. 8vo. — d) Second Series 46. Lydgate's *Siege of Thebes.* Edited from all the known Manuscripts and the Oldest Editions by Axel Erdmann, Ph. D., Late Professor of English in the University of Upsala. Part I: The Text. London 1911, for the Issue of 1906. X, 193 pp. 8vo.
2. Ewald Flügel, '*Benedicite*'. Reprinted from the Matzke Memorial Volume. Leland Stanford Junior University Publications. University Series. Stanford University, October 1911.
3. A. J. Barnouw, *De Prolog tot de Kantelberg-Vertellingen van Geoffrey Chaucer.* Onze Eeuw. 12e Jaargang 1912, p. 375—411.

4. G. L. Kittredge, *Chaucer's Discussion of Marriage.* Reprinted for private circulation from Modern Philology, Vol. IX, No. 4, April 1912. 32 pp.
5. John Livingston Lowes. a) *Illustrations of Chaucer.* Drawn chiefly from Deschamps. Reprinted from the Romanic Review, Vol. II, No. 2, p. 113—128. — b) *The "Corones Two" of the Second Nun's Tale.* Reprinted from the Publications of the Modern Language Association of America, XXVI 2, p. 315—323. — c) *The Date of the Envoy to Bukton.* Reprinted from Modern Language Notes, February 1912. 4 pp.

Nach dem tode Furnivalls, des hochverdienten leiters der Chaucer Society, teilte W. W. Skeat in einem briefe an das Athenæum (Nov. 12, 1910) mit, daß er, im sinne des verstorbenen handelnd, nach reiflicher überlegung zum entschlusse gelangt sei, die gesellschaft mit ablauf des jahres für geschlossen zu erklären, da sie im wesentlichen ihre aufgabe erfüllt habe. Doch sollten für die in den letzten jahren eingezahlten beiträge der mitglieder die teils schon gedruckten, teils in vorbereitung befindlichen schriften oder reproduktionen von hss. usw. allmählich, je nach fertigstellung, herausgegeben werden. So sind denn die oben unter 1 a) angeführten anhänge zu den sechs haupthandschriften, allerdings sehr verspätet, zur verteilung gelangt, welche diejenigen abschnitte nach anderen quellen enthalten, die von den betreffenden codices ausgelässen oder dort verloren sind. So bringt ua. No. LXXI die im Hengwrt Ms. nicht vorhandene *Chanon's Yeoman's Tale* nebst Link und Preamble nach dem Selden Ms. Da diese stücke sich aber bereits im Six-Text befinden, so haben diese zugaben nur wert für diejenigen, welche die obigen hss. in einzeldrucken besitzen. Die beigegebenen abbildungen aus dem Ellesmere und dem Cambridger Ms. sind gleichfalls schon früher veröffentlicht worden, doch entspricht die jetzt vorliegende ausführung genauer den originalen.

Von größerer bedeutung ist dagegen der von dem inzwischen verstorbenen prof. Hiram Corson zusammengestellte *Index,* dem W. W. Skeat, der stets hilfsbereite, eine kurze einleitung voranschickt, worin er zunächst über den vorhandenen bestand an fertigen drucksachen der Ch. Soc. berichtet. Die (von mir oben eingeklammerten) 'Forewords', als II. teil der 1868 erschienenen 'Temporary Preface, etc.', längst angekündigt, sind dagegen von Furnivall nie geschrieben worden, während die 'Title-pages, etc.'

als überflüssig erscheinen. Erwähnt sei aus diesem abschnitt noch, daß Skeat auch hier Furnivalls unkritische anordnung der fragmente bedauert, der hierin vielmehr dem Ellesmere Ms. hätte folgen sollen. Der zweite abschnitt der einleitung gibt einige erläuternde bemerkungen zum vorliegenden 'Index', die jeder benutzer desselben vorher ansehen möge. Gehen wir nun auf das namen- und sachregister näher ein, so wird ein solches gewiß manchem willkommen sein, wenn die ausführung auch einerseits zu weitschweifig ist, anderseits aber einige mängel aufweist. So werden die auf s. 10—12 unter 'Bible' angeführten zitate auf s. 94—95 unter dem titel 'Scriptural Quotations and Allusions' in verkürzter form wiederholt. Ähnlich verhält es sich mit den 'Comparisons and Similes', von denen auf s. 19 f. nur die versziffern, s. 97—108 dagegen der wortlaut mitgeteilt wird; ebenso die 'Metaphors', s. 51 u. 108—11, 'Proverbs, Maxims, etc.', s. 67—68 u. 111—18; die 'Prayers, etc.' erscheinen s. 64—66 u. 118—21 in verschiedener anordnung, während 'Oaths' s. 55—57 nur einmal aufgezählt werden. Im übrigen erfolgt die anordnung innerhalb der erwähnten artikel lediglich nach der reihenfolge ihres vorkommens im Six-Text, so daß gleichlautende redewendungen an ganz verschiedenen stellen stehen; zb. *stille as a stoon* (A 3472 u. E 121) auf s. 100 u. 104; der metaphorische gebrauch (s. 108 ff.) von *flour* A 982, B 1090 u. 3832, D 113, von *welle* D 107 u. G. 37; '*He that soone demeth, soone shal repente*' B 2220 u. ähnlich 2325, der wolf im sprichwort A 4054 u. C 101, der ausdruck '*God shilde*' an drei orten auf s. 119 f. usw. usw. Andere sprichwörter und redensarten erscheinen dagegen auch im alphabetischen register, zb. "*Gentil herte is fulfild of pitee*" nebst ähnlichen phrasen auf s. 31. Quellenangaben und literarische nachweise fehlen fast ganz; doch waren dem verf. zur zeit der abfassung (die sammlung war bereits für das jahr 1884 angekündigt) solche nur erst zum teil bekannt. Im einzelnen sei noch folgendes nachgetragen oder verbessert. S. 7 *Astrolabe:* hinweis auf Chaucers übersetzung. S. 9 *Becket:* zweimal *mastir* statt *martir* verdruckt. S. 20 *Cook:* s. auch H 10 ff. S. 29 *Franklin:* ansprache an den junker, F 673 ff., fehlt. S. 31—32 *Gesta Romanorum*: '*pious legends*' ungenau. S. 63 *Placebo:* nicht einer der '*friends*' des Januarius, sondern bruder. S. 78 *Temple*: der der Venus (A 1918 ff.) ist übersehen, die stelle jedoch unter 'Venus' richtig angegeben. Auch sonst bleibt noch manches zu erinnern, doch dürfen wir dem ver-

storbenen verf. unsern dank für seine mühsame und immerhin nützliche arbeit nicht versagen.

Wenden wir uns nunmehr zu dem von Furnivall besorgten neudruck des '*Romaunt of the Rose*' aus Thynnes Chaucer-ausgabe vom j. 1532, so hat auch hier Skeat die fehlende einleitung geschrieben, worin er zuerst das verhältnis des druckes (Th.) zu der Glasgower hs. (G.) in ihrer äußeren gestalt auseinandersetzt, um dann seine ansicht über die verfasserschaft der einzelnen teile des gedichts, der schon früher in seiner Chaucer-ausgabe geäußerten und später wiederholt verfochtenen entsprechend, darzulegen, worauf ich sogleich noch etwas näher eingehen werde. Obwohl nun Th. viel jünger ist als die vermutliche abfassungszeit der so überlieferten übersetzung des französischen Rosenromans, ist dieser druck doch von großer bedeutung, da er bekanntlich verschiedene lücken der einzig vorhandenen hs. ausfüllt, die teils durch verlust einiger blätter, teils durch auslassung einzelner zeilen entstanden sind. Namentlich im vergleich der bei Th. erhaltenen ersatzverse für die letzteren mit dem frz. original (892, 1553, 3136, 4856 usw.) lehrt uns, daß diese nicht etwa vom drucker nach belieben hinzugedichtet sein können, sondern sicher auf eine zweite handschriftliche, jetzt verlorene, überlieferung zurückgehen müssen. Für Th. und G. ist dann eine gemeinsame, doch schon stellenweise verderbte quelle anzusetzen, so daß mit dem gleichfalls verschwundenen original mindestens vier mss. einmal existiert haben müssen. Inwieweit Th. seine direkte vorlage getreu wiedergibt oder sie etwa durch gelegentliche änderungen oder durch druckfehler (einige sind sicher vorhanden) entstellt hat, müssen wir unter den angeführten umständen dahingestellt sein lassen. Jedenfalls werden wir diesen, den text wieder leichter zugänglich machenden neudruck dankbar begrüßen, zumal er eine durchaus notwendige ergänzung zu Kaluzas parallelausgabe des franz. und des engl. Rosenromans, diesen nach der Glasgower hs., bildet[1]). Denn wenn K. unter dem texte wiederholt Thynnes abweichende lesarten neben denen späterer herausgeber (Urry, Bell, Morris, Skeat) unter dem texte anführt, sind diese keineswegs vollständig noch immer genau angegeben, so daß es bei seiner art zu zitieren öfters den anschein hat, als ob diese herausgeber selbständig einen vers korrigiert hätten, während der von ihnen adoptierte ausdruck sich tatsächlich schon bei Th. vorfindet. Einige beispiele

[1]) Chaucer Society, First Series, LXXXIII, London 1891.

hierfür mögen genügen. So sind von K. gar nicht berücksichtigt folgende lesarten des druckes: Zl. 72 *ful* f. *so*, zl. 76 *herte* f. *hertis*, 80 *many a* f. *many* (ebenso 107, 182), 91 *affirmeth* f. *affraieth*, 92 *one* f. *a*, 93 *bedde* f. *bed*, 98 *aguyler* f. *Aguler*, 101 *sown* f. *song*, 103 *the* für das in G. ausradierte wort, wofür K. *that* vorschlägt, 109 *Iolyfe* f. *Ioly*, 126 *ypaued* f. *paued*, 128 *medowes* f. *medewe*, 132 *walken* f. *walk* [K. zitiert 'M. B. *walke*'], 134 *coostyng* f. *costeiyng*, 135 *ygone* f. *goon*, 149 *a* f. *an*, 148 *and yre* f. *yre*, 155 *Yfrounced* f. *Frounced*, 160 *ywrithen* f. *writhen*, 167 *Ycleped* f. *Cleped*, 176 *suche an* f. *sich*, 177 *chorlych* f. *cherlysshe*, 188 *couetous* f. *coueitise*, 189 *for* f. *that*, *pennes* f. *penyes*, 225 *benche* f. *perche*, 240 *honge* f. *henge*, 244 *not* fehlt, 249 *ferde* f. *farede*, 250 *eyther* f. *outher*, *herde* f. *herede*, 264 *chaunce* f. *chaunge*, 275 *hate* f. *hath*, 292 *ouerthwart* f. *ouerthart* usw., wobei ich eine anzahl unbedeutender graphischer varianten übergangen habe. Mag nun auch die mehrzahl der zitate keine verbesserung des textes bieten, so sind doch auch mehrere darunter, welche wohl beachtung verdient hätten.

Unter falscher flagge segeln, d. h. einem oder dem andern der genannten herausgeber zugeschrieben werden ua. folgende lesarten, die sich alle bei Th. vorfinden: Zl. 81 *the* vor *papingay*, 82 *yonge (younge* M.*)* f. *yong*, 84 *savorous* f. *faverous* ('*saverous* B. U.'), 85 *his* f. *the*, 103 *lefe* f. *swete*, 142 *the* vor *peyntures* fehlt, 147 *Amydde* f. *Amyd*, *a* fehlt, 163 *fast by* f. *by*, 185 *is she* f. *is*, ebenso 189, 234 *ilke* f. *ilk*, 259 *shamful* f. *shynful*, 266 *trouthe* f. *trouth*, 293 *a foule usage* f. *vsage*, 296 *one eye* f. *eien*, 299 *fayre or worthye* f. *fairer or worthier* usw. usw. Es ist klar, daß die zurückführung einer variante auf Th. mehr autorität beanspruchen kann als die berufung auf einen oder mehrere der neueren herausgeber. Da sich dieselben erscheinungen, wie sie hier aus den ersten 300 versen zitiert sind, in dem nahezu 7700 zeilen umfassenden gedicht immer wiederholen, so sind wir noch weit davon entfernt, einen wirklich kritischen text des engl. Rosenromans zu besitzen; denn auch derjenige der Globe-Edition, der mehrere jahre nach Kaluzas veröffentlichung erschien, ist trotz mancher ansprechenden konjekturen in dieser hinsicht unzuverlässig [1]).

Noch wichtiger als das eben besprochene werk ist wohl Erdmanns ausgabe von Lydgates *Siege of Thebes* (deren erscheinen

[1]) Auch Skeats ausgabe ist unvollständig in der anführung der lesarten.

nicht erst, wie der titel zu besagen scheint, für 1906 in aussicht genommen war, sondern bereits für 1890 angekündigt wurde), da der text dieses gedichtes bisher in den alten und mangelhaften drucken schwer zugänglich war, und in neuerer zeit nur einzelne abschnitte daraus (bei Skeat und Wülker) wieder veröffentlicht worden sind. Warum die Chaucer-Society diese publikation unternommen hat, ist leicht aus dem umstande ersichtlich, daß Lydgate bekanntlich in der einleitung seines werkes dieses als eine fortsetzung der *Canterbury Tales* darzustellen bemüht ist, auf welche illusion er später noch mehrmals zurückkommt, und sich selbst als erzähler bei der rückkehr der pilger von Canterbury einführt. Leider ist aber auch diese vorliegende ausgabe noch nicht vollständig, da eine umfassende einleitung, anmerkungen usw. für einen II. teil vorbehalten sind, deren veröffentlichung die Early English Text Society übernommen hat. Als ersatz hierfür schickt der herausgeber eine 'Temporary Preface' seinem texte voraus, in der er kurz über titel, quelle, abfassungszeit und die handschriftliche überlieferung handelt, wobei er sich teilweise auf die früheren untersuchungen Koeppels und Schicks (im 'Temple of Glas') stützt. Es folgt dann eine liste der noch vorhandenen 21 mss. und zweier alter drucke (von Wynken de Worde und Thynne), deren lesarten er unter dem sich anschließenden text mitteilt, welchem er das Arundel ms. (119) zugrunde legt. Die den inhalt angebenden randglossen, soweit nicht aus der hs. übernommen, und die seitenüberschriften dürften, nach der schreibweise zu urteilen, von Furnivall herrühren. Etwas weiteres läßt sich über die offenbar mit sorgfalt ausgeführte arbeit Erdmanns nicht eher sagen, bis die versprochenen erläuterungen hierzu in unsern händen sein werden, worauf wir hoffentlich nicht ebensolange zu warten brauchen wie auf das erscheinen des textes.

Indessen hat die durchsicht der beiden letztgenannten werke mich veranlaßt, nochmals die frage der verfasserschaft des Rosenromans zu prüfen, über die ich mich schon wiederholt geäußert habe[1]). Man wird sich vielleicht erinnern, daß ich stets die echtheit des ganzen Rosenromans bestritten habe, während Skeat, anfangs derselben ansicht[2]), nunmehr dass sogenannte fragm. A

[1]) S. Chronology of Chaucer's Writings, s. 7 ff.; Engl. Stud. 27, s. 61 ff.; ebd. 30, 451 ff., etc.

[2]) Why the Romaunt of the Rose is not Chaucer's, Ch. Soc., 2. Ser., 19, p. 437 ff.

(v. 1—1706) Chaucer zuschreibt[1]), und Kaluza[2]) ihm auch fragm. C (v. 5811 bis zu ende) zuerkennen will. Anderseits fand J. H. Lange[3]) auffällige ähnlichkeiten zwischen der sprache des fragm. B und der Lydgates, worauf auch schon Schick in seiner ausgabe des *Temple of Glas*[4]) aufmerksam gemacht hatte. Hierdurch angeregt, wies ich mit hilfe Langes[5]) auch einige solcher übereinstimmungen mit fragm. A in meiner zuletzt zitierten rezension nach. Es ist nun nicht meine absicht, die ganze frage aufs neue eingehend zu behandeln, wenn ich auch nicht einige wiederholungen vermeiden kann; doch will ich mit hilfe des neuen materials (*Siege of Thebes:* S. Th.) und einiger mir zur hand befindlichen dichtungen Lydgates (= *Temple of Glas* [T. Gl.], *Black Knights* [Bl. Kn.], ed. Morris, *Ipotus* [Ip.] nach Zupitza, Archiv 86, 1 ff.), und der dem T. Gl. angefügten *Compleynt* — obwohl der herausgeber diese nicht Lydgate zusprechen will — [Cpl.] den nachweis versuchen, daß alle drei fragmente gewisse ähnlichkeiten in sprache und vers einmal unter sich, dann aber auch mit Lydgates ausdrucksweise besitzen, dagegen von der Chaucers mehrfach abweichen.

Ich beginne mit fragm. A. Zu den von Skeat aao. angeführten einigen 60 wörtern und formen, die dem gewöhnlichen wortschatz oder der flexionsweise Chaucers nicht angehören, dürften noch die folgenden zu rechnen sein: *bod* 791, *bytrasshed* 1520, 1648, *chike (: slyke)* 541, *jargonyng* 716, *ragounces (l. jagounces)* 1117, *peruynke* 903, 1432, *plowmes* 1375, *quystroun* 886, *ridled* 1235, *rone* 1674, *terin* 665, *Turke* als adj. 923, *wyntred* 1017, *yonghede* 351. — *Roynous* 988 u. C 6190 schon bei Skeat, allerdings, wie ein paar der vorhergehenden ausdrücke, durch die frz. quelle nahegelegt. Die redensart *withouten (any) wene* findet sich, im reim mindestens, nur einmal bei Ch. (Troilus IV 1593), dagegen in A 574, 732, in B 2046, 2415, 2668, 3231, 3641, 3748, 4596, in S. Th. 1412, 1725, Cpl. 267. — V. 415 das seltsame wort *poope holy* ist, wenn es nicht wie B 6796 in *papelardie* nach dem frz. original zu ändern ist, bereits von Lange für Lydgate belegt; desgl. der

---

[1]) Vgl. Chaucer Canon, s. 149 ff.; meine rezension Engl. Stud., 30, 452 ff. und Athenæum nos. 3741 und 3743.

[2]) Chaucer und der rosenroman, Berlin 1893.

[3]) Engl. Stud. 29, 397 ff.

[4]) EETS., Extra Series LX, p. LXI ff.

[5]) Der neuerdings freilich als retter Chaucers aufgetreten ist; s. Anglia 35, 3.

fünfmalige reim von *-in* auf *gardyn*. — V. 447 *glory vei(g)ne* ebenso B 5425 (sonst *veynglory[e]*). — V. 579 *iourné* st. *iourney* kann ich jetzt auch in S. Th. 1865, 2635, 2886, 4463 nachweisen. — V. 506 *ware* st. *were* steht ebenso bei Thynne; belege aus B und Lydgate sind schon früher gegeben worden. — Vernachlässigung des unbetonten end-*e* findet sich außer in *haye* (v. 54), das bereits mit verweis auf zwei stellen in B (vgl. auch *lay: -aye*, Bl. K. XVI u. T. Gl. 643, 693) zitiert worden war, in *queynt(e)*, v. 1435; desgl. B 3079; vgl. Bl. Kn. XXXIII (*compleynt[e]*). — Der ungenaue reim *loue : bihoue* (1091/92) findet sich auch B 2963/64; vgl. 5223/24 *proue : loue*, 5385/86 *proueth : loueth*, 5401 *reproued : loued;* C 7583/84 *reproue : behoue*, welches fragm. auch 7142/43 *cristendome : some* bietet. Wörter wie 1188 *fresh : Sarlynysh* finde ich sonst nicht im reim, doch andere bindungen zwischen *ĭ* und *ĕ*: B 2055, 2371, 4631 (s. Kaluza, s. 46) 2005, 2091, 3953 (Lange, l. c. 403, anm. 1); ferner T. Gl. 732 (*mynde : ende*, etc.); desgl. Cpl. 287/88; vgl. Bl. Kn. LXVI. *blende (blynde) : wend(e)*. — Zu *aboute : swote* 1705/6 vgl. C *devo(u)te : aboute* (bei Ch. reimen von frz. wörtern nur *doute* und *route* auf *aboute*) und Lange, l. c. 403, anm. 2. — Zu *preyse* (Th. *pryse*) : *deuise* vgl. B *wise : preyse* 4475/76, *seruice : preyse* 4959/60. — Endlich sei noch eine eigentümlichkeit in den reimen aller drei fragmente erwähnt, die ich augenblicklich sonst nicht belegen kann, nämlich die betonung des unmittelbar auf die stammsilbe folgenden *-y* (meist in der endung *-ly*) am versende; so A 94 *erly*, 583 *oonly*, 648 *erthly*, 1205 *newly*, 1236 u. 1307 *truly;* B 2622 *goodly*, 2646 *erly*, 2986 *gladly*, 3038 *vgly* (*oughlye* G.), 3193 *lady*, etc., 5063 *worthy*, etc.; C 6217 *lady*, 6298 *wery*, 7515 *gladly*, 7573 *worthy*, etc., bei denen die mögliche einschiebung eines *-e-* vor der endsilbe (zb. *trewely*, wie bei Chaucer) das metrum verbietet.

Hieran schließen wir die betrachtung des fragm. C, dessen verf. nach Kaluza derselbe sein soll wie der von A. Hier steht den sieben reimen auf *-y : ye* (s. Kz. s. 46 f.) in C bekanntlich eine große zahl von gleichen in B gegenüber (in A vermutlich das oben zitierte *papelardie : prively*), während diese erscheinung nicht in allen werken Lydgates zu belegen ist[1]), jedoch im Bl. Kn., str. XX *petously : malady(e)*, XXVII *felingly : malady(e)*,

[1]) Zb. nicht im T. Gl.

LXV *why : feythfully : crie;* Cpl. 85/86 *mercy : dye,* 447/48 *day(e)sye : pryvyly* (cp. Schick, l. c. LXII). Andere fälle von vernachlässigung des end-*e* im reime sind *entent(e) : -ent* C 5869, B 2487, 3437, 3933, 4609, 5095, 5695, S. Th. 334, 825, 845, 1715, 1838, 2793, 2847, 3148, 3340, 3625; T. Gl. 497, 1076, etc; Bl. Kn. XXX, XCIII, Ip. 219, 377, 523, Cpl. 469, 611; C 5909 *meryte : quyt,* 7195 *myght : fight(e),* womit man vgl. B 2376/77 *quyt : meryte,* 3145 *wite : quit,* 3153 *mighte : right,* S. Th. 2103 *acquyte : respit,* T. Gl. 165 *despit : wite,* etc. Zu 6105/6 *atte laste : agast* vgl. man etwa B 5343 *ouerpast : faste,* 5617 *haste : past,* T. Gl. 1047/49 *caste : past.* Der unreine reim *hors : wors* C 5919 findet sich gleichfalls S. Th. 151/52, 3729/30. Zu den reimen auf *-ence : ance,* wie 5847/48 *abstinence : accordounce,* 6717/18 *science : ignoraunce,* etc. (s. Kz. s. 44 f.) kann man als gegenstück in B 2583/84 *apparaunt : shent,* 4181 *Ademant : foundement* stellen. Neben der assonanz C 6469, *croce : force* haben wir mehrere von Kaluza lc. aus B angeführte, ferner aus S. Th. 169/70 *bekke : effecte,* T. Gl. 556 ff. *perfourme : refourme : mourne,* Bl. Kn. XL *forjuged : excused,* Cpl. 395 *margaret(e) : meke.* Von reimen auf unbetonten ableitungs- oder flexionssilben notiere ich C 5957/50 *swere : seurer(e)* [vgl. frz. *asseurer* im entsprechenden verse], 6541/42 *mycher : lyer,* B 2563/64 *abrede : forweriede,* 4793/94 *ever : fer,* 5541/42 *is : certis,* S. Th. 4129/30 *hede : renomed. Pouste = power* findet sich C 6484, 6533, 7677 und B 2095 (po[e]ste); zu *fallaces* C 7077 s. S. Th. 1832 *fallas.*

Die sprachlichen eigentümlichkeiten des fragm. B sind von Kaluza und Lange schon ziemlich eingehend behandelt worden, so daß ich mich hier mit einer kleinen nachlese begnügen kann. Das von Skeat als auffällig angeführte *persaunt* B 2809 (vgl. 1879 *pugnaunt,* 3110 *passaunt)* findet sich auch Bl. Kn. 28 u. 358, Cpl. 574. Die öfters in B wiederkehrende form *sloo* für *slee* (1953, 2593, 3150, 4992, 5521, 5643) erscheint auch Cpl. 295 (Schick, l. c., s. CLVIII); *ill(e)* B 2073, 2161, 2486, 3415, 3434, 3536, 4472, 4538 auch S. Th. 3813; *contune (= continue)* s. B 4354, 5205, 5332, auch S. Th. 140, 2713, 4116, Cpl. 361, T. Gl. 1332, etc. (s. Schick, l. c.). Zu B 4920 *recured (= recouered)* vgl. T. Gl. 629, etc.; *discure,* 1226 *recured* (Schick, l. c.), Bl. Kn. 426 *cured* (Morris schiebt kursives *o* vor *u* ein), 681 *Recure,* S. Th. 3415, 4090, 4122 *recure,* 3958 *discure,* Cpl. 93 *recure.* — Das verb *do* als füllwort (vgl. Kaluza 40 f, Lange 404)

außer häufig in B auch Bl. Kn. 413, 502, 600, etc., Cpl. 183, 203, 216, Ip. 9, 71, 97, 159, 211, 243, etc. — Von den reimen von wörtern auf *-ir(e)* zu solchen auf *-er(e)* (s. Schick, s. LXI, Lange, s. 401) erwähne ich neben *desir* B 1785, 2779, 4685 *(: ner[e], manere, lere)*: S. Th. 1617/18, *desyris : Ryverys*, Ip. 192 ff. *riueres : desyres : garneres*, 321/22 *shyres : sheres*, Cpl. 607/8 *fyr : cleer*. — Von den zahlreichen fällen der vernachlässigung des end-*e* im reime in B (Kaluza, s. 47 ff.) will ich nur einige weiter verfolgen; *fele : weel (deel)* B 1843, 1911, 2239, etc., Bl. Kn. XVII, XXIV, Cpl. 439/40; *peyne : -ayn, -eyn* B 2587, 3573, 4323, etc., T. Gl. 1138, 1169, Bl. Kn. XXXIV, XXXV, LXXXII, XCIII, Cpl. 407/8, 615/16. — Wörter auf *-as* gebunden mit solchen auf *-ace*: B 3207, 3373, 4123, 5127, S. Th. 1832 (s. o.), 3925 *(chasse : pas)*, Bl. Kn. LXXVI *(cas : grace : alas)*, Cpl. 603/4 *(grace : trespas)*. — Zu B 3789/90 und 4317/18 *hadde : maad* vgl. Bl. Kn. LVI *shade : made : gladde;* zu B 5345/46 *lemes : bemes* (s. Lange, s. 402) vgl. denselben reim Cpl. 263/64.

Auf grund dieser liste von übereinstimmungen und ähnlichkeiten, die noch keineswegs erschöpfend sein soll, wird kaum noch ein zweifel bestehen, daß die ganze übersetzung des Rosenromans in derselben gegend entstanden ist, woran auch die versuche Skeats und Kaluzas, die ihre theorien störenden stellen als textverderbnis durch konjekturen oder durch unzureichend begründete auslegungen zu beseitigen, nichts ändern dürften (vgl. meine oben zitierten artikel). Daß diese gegend Bury St. Edmunds, der langjährige wohnort Lydgates, war, wird durch den dialekt der dichtung und die von Skeat (s. den Essay, p. 443) angeführte und von Lange betonte nachricht, daß das Glasgower ms. aus diesem orte stammte, bestätigt. Es fragt sich nun, wie weit Lydgate selbst an dieser übersetzung beteiligt war. Daß er sie kannte, geht aus gewissen stellen hervor, die Skeat aus dem 'Black Knight' und Sieper in 'Reason and Sensuality' nachgewiesen haben (s. ua. Engl. stud. 29, 454). Ob er sie aber selbst ausgeführt oder dabei mitgewirkt hat, bedarf noch weiterer erwägungen. Denn einmal besteht bekanntlich der engl. Rosenroman aus zwei, nach dem franz. original durch das fehlen von mehreren tausend versen getrennten hälften (zwischen v. 5810 u. 5811), von denen die erste wieder in zwei teile zu zerfallen scheint, deren abgrenzung jedoch keine so scharfe ist. Denn den versuch Kaluzas und Skeats, diese behufs unterdrückung eines

unreinen reims hinter v. 1705 mitten im satze anzusetzen, muß ich nach wie vor als nicht überzeugend ablehnen. Dieser abschnitt endet aber mit v. 1714, und im nächsten (v. 1721) erscheint dann als ausdruck für das franz. *bouton : botheum* und so in den folgenden versen, während in den vorhergehenden abschnitten dafür *knoppe* gebraucht wurde. Im übrigen ist aber das verhältnis der übersetzung zum urtext und die sprache bis auf zwei ungenaue reime (1785/86 u. 1823/24) bis v. 1842 etwa genau ebenso wie vorher. Eine freiere behandlung des originals und die anwendung einer größeren zahl der vorhin erwähnten mangelhaften reime beginnt erst mit dem auf den letztgenannten vers folgenden abschnitt und geht dann mit einigen schwankungen, doch wesentlich in gleicher art, bis zum ende der erwähnten ersten hälfte, worauf die übersetzung sich wieder genauer an das französische anschließt und die zahl der unrichtigen reime erheblich abnimmt (vgl. Kaluza, s. 16 ff.). Man hat also wohl mit recht für den mittleren teil des romans, dh. fragment B, einen anderen verfasser angenommen als für den ersten (A) und den letzten (C) abschnitt, und es ist nicht unmöglich, daß, wie Kaluza meint, diese beiden von ein- und demselben autor herrühren — nur kann dies natürlich nicht Chaucer gewesen sein. Wenn nun Lange, wie gesagt, gerade in B erhebliche ähnlichkeiten in sprache und vers mit Lydgate herausfindet, ihn also, wie es scheint, als verfasser hinstellen will, so stimmt damit nicht ganz überein, daß die erwähnten anklänge im Bl. Kn. gerade aus fragm. A und wiederholte anspielungen auf den Rosenroman in verschiedenen seiner dichtungen (s. auch Schick, s. CXXXVIII) aus späteren, in der engl. übertragung nicht überlieferten partien stammen[1]). Ferner ist zu erwägen, daß Schick aus inneren gründen die abfassung der mehrfach zitierten Compleynt, trotz vieler sprachlicher übereinstimmungen mit den echten werken, nicht Lydgate zuschreiben will (l. c., s. CLIX), und in der tat ist es wenig wahrscheinlich, daß dieser als mönch eine solche liebesdichtung für die eigene person geschrieben haben sollte, wenn ich diese verse auch keineswegs für so elend halte, wie Schick es tut. Dazu kommt noch, daß weder Lydgate noch einer seiner zeitgenossen, so viel ich ersehe, den Rosenroman

[1]) Freilich wäre es denkbar, daß Lydgate an dieser übersetzung mit längeren pausen, wie an den 'Falls of Princes' (s. Schick, s. CV) arbeitete, doch wäre mit dieser annahme noch nicht jene große verschiedenheit in der ausführung genügend erklärt.

unter seinen werken nennt. Es ist daher wohl sicherer anzunehmen, daß er selbst bei der bearbeitung nicht tätig war, wohl aber, daß er dabei andere — freunde, amtsbrüder, oder schüler — direkt oder indirekt beeinflußte. Die abfassungszeit müßte spätestens auf 1400 fallen, da kurz darauf der 'Black Knight' entstand, dem bald der 'Temple of Glas' und 'Reason and Sensuality' folgten (Schick, s. CXII). Mit dieser auffassung steht nicht in widerspruch, daß Lydgate in dem bekannten prolog zu den 'Falls of Princes', einer dichtung, die weit später, nach 1430, zu datieren ist, Chaucer, seinen verehrten meister, als übersetzer des '*Romaynt of the Rose*' nennt, da aus seinen worten nicht hervorgeht, wie ich schon früher einmal ausführte, daß er selbst diese übersetzung gekannt habe, ebensowenig wie die ebenfalls von ihm zitierten, doch verlorenen werke '*Orygene vpon the Maudelayn*' und '*of the Lyon a boke*', deren titel er offenbar Chaucers eigenen verzeichnissen entnommen hat. Denn von allen übrigen, die er aufzählt, weiß er eine art inhaltsangabe zu machen, wie sich auch mehrfach anklänge aus diesen (s. Schick CXXIII) in seinen eigenen schriften wiederfinden. Hätte Lydgate dagegen wirklich gewußt, daß nur ein kleines bruchstück des Rosenromans, das sog. fragm. A, welches er selbst oder seine schüler später fortgesetzt hatten, aus der feder Chaucers vorhanden war, so hätte er dies gewiß in irgendeiner weise angedeutet. — Zum schluß dieses langen exkurses die bemerkung, daß ich mit den vorstehenden darlegungen die darin behandelte frage wegen des dazu benutzten nur beschränkten materials noch nicht völlig gelöst, doch ihrer lösung etwas näher gebracht zu haben glaube.

Ich kehre nunmehr zur besprechung der im titel genannten ausländischen schriften, für deren übersendung ich auch an dieser stelle den herren verfassern bestens danke, zurück, und zwar zu no. 2. Dieser artikel Flügels ist seinem hoffentlich bald erscheinenden *Chaucer Dictionary* entnommen und untersucht in gründlicher weise den gebrauch von '*Benedicitee*' als interjektion (meist) und also substantiv (nur in einzelnen fällen) in der älteren englischen literatur, und zwar ersteres in verschiedenem zusammenhang, als segen, gruß, anfang des bekenntnisses, beschwörung, ausruf der überraschung, des schreckens usw. Zuletzt betrachtet er die prosodie und schreibung des wortes, insbesondere bei Chaucer, der es bekanntlich öfter verwendet. — Demselben gelehrten ver-

danken wir eine sorgfältige kollation der Ellesmere-hs., die an mehr als 50 stellen Furnivalls abdruck im Six-Text korrigiert. Ursprünglich im 30. bande der Anglia erschienen, sei sie hier nochmals erwähnt, da sie erst vor kurzem als beilage zu den veröffentlichungen der Chaucer-Society mit dem titel: '*Corrections for the Six-Text*, etc., *of the Ellesmere Ms.* By prof. Dr. Ewald Flügel' versandt worden ist.

Herrn A. J. Barnouw habe ich als Chaucerfreund bereits früher bei der besprechung der '*Vertelling van de Priores*' kennen gelernt, und wiewohl der jetzt vorliegende '*Proloog tot de Kantelberg-Vertellingen* etc.' (no. 3) sich in erster linie an die literarisch gebildeten seines volkes wendet, so enthält die einleitung zu seiner übersetzung doch manche feine beobachtungen, auf die ich auch die leser dieser zeitschrift aufmerksam machen möchte. Beim vergleiche Chaucers mit Jan van Scorel findet er, daß es beiden an künstlerischer gruppierung ihrer pilger gebricht, daß jedoch in der lebenswahren beschreibung der einzelnen gestalten der erstere dem Holländer nicht nachstehe. Wenn er dabei meint, daß ein widerspruch in der darstellung Chaucers insofern zutage tritt, als er in uns die vorstellung erweckt, daß die pilger bereits um den tisch des wirtshauses zum Heroldsrock sitzen, während er sie nacheinander als reitend einführt, so trifft dies auf den ersten blick wohl zu. Denn gewiß fehlt es hier an der nötigen deutlichkeit, um seine auffassung des bildes klar zu erkennen; doch könnte man wohl einwenden, daß Chaucer nicht die pilger, wie sie bereits in der gaststube versammelt waren, schildern wollte, sondern wie sie der reihe nach dort anlangten. Immerhin würde seine darstellungsart besser auf die bereits zur wallfahrt aufgebrochene schar passen, und wenn man genauer den text ansieht, so stimmt in der tat die fassung des verses 42 nicht recht zu der des folgenden. Der erstere lautet: '*And at a Knyght than wol I first bigynne*'; vers 43 beginnt aber '*A Knyght there was*', so daß die vermutung nahe liegt, daß der ganze abschnitt v. 19—42, der das zusammentreffen im wirtshause berichtet, eine spätere einschaltung des dichters ist, da sich v. 43 besser an v. 18 anlehnt. Doch muß Chaucer wohl gleich die idee vorgeschwebt haben, sich selbst als teilnehmer an der fahrt einzuführen, worauf ausdrücke wie '*I was war*' v. 157 schon ziemlich im anfang hindeuten; nur mochte ihm die art, wie er seine beigesellung begründen sollte, von vornherein noch nicht klar sein. Im übrigen ist aber zu beachten, daß sein

stil nicht streng realistisch ist, da er die charaktereigenschaften und persönlichen beziehungen seiner reisegenossen, deren schilderung er mit der ihres äußern vermengt, unmöglich alle beim ersten zusammentreffen erkennen konnte. So kann der obige widerspruch auch einfach mit der naiven auffassungsweise des mittelalterlichen dichters erklärt werden, wie auch zeitgenössische maler verschiedene momente eines vorgangs auf ein- und demselben bilde vereinigten. Ebensowenig dürfen wir von unserem heutigen standpunkte aus Chaucer die unwahrscheinlichkeit, daß personen wie die frau aus Bath und der Ablaßhändler ihre schwächen und geheimen absichten selbst vor fremden leuten auskramen, zum vorwurfe machen; denn ihm lag nur an einer scharfen charakteristik dieser leute, die ihm ja auch, abgesehen von seiner darstellungsweise, vortrefflich gelungen ist.

Des weiteren spricht Barnouw die ansicht aus, daß Chaucer in seinen pilgern typen, nicht individuen habe schildern wollen, da er ihnen keine namen gebe, vergißt aber dabei, daß im prolog (121) selbst die äbtissin *madame Eglentyne* und der frater (269) *Huberd* genannt werden, und daß in den die eigentlichen erzählungen verbindenden texten noch verschiedene andere personen einen namen erhalten; so der wirt *Harry Bailly* A 4358, der koch *Hogge of Ware* A 4336, die frau von Bath *Alisoun* D 804 usw. Auch darin, glaube ich, stellt der verf. sich nicht auf den richtigen boden, daß er es Chaucer, dem ehemaligen hofmann, diplomaten und kriegsmann, zum verdienst anrechnet, wenn er seine pilger sich nicht über gleichzeitige politische und religiöse wirren und hofklatsch unterhalten läßt, sondern sie wie heutzutage leute der mittleren und unteren stände darstellt, die sich nur um alltägliche und häusliche verhältnisse kümmern. Denn wenn auch sonst die menschen sich in ihrem wesen im laufe der jahrhunderte wenig geändert haben mögen, so besteht doch gewiß ein unterschied zwischen einst und jetzt in bezug auf die teilnahme des gemeinen mannes am öffentlichen leben, die zu Chaucers zeiten bei dem völligen mangel an den gegenwärtigen verkehrseinrichtungen und der nachrichtenvermittelung weit geringer gewesen sein muß, als sie heutigentages ist, so daß die abwesenheit von gesprächen über historisch mehr oder weniger bedeutsame zeitereignisse in den *Canterbury Tales* ganz naturgemäß erscheint und schwerlich auf der künstlerischen absicht des dichters beruht. Überdies sollte ich meinen, daß jetzt auch in den unteren ständen mehr als genug politik getrieben wird. Richtig dagegen ist, was Barnouw über

das verhältnis Chaucers zu der damals beliebten satire sagt, deren bitterkeit sich bei ihm als echtem humoristen in ein mitleidiges lächeln über die menschliche torheit verwandelte. Ebenso bin ich seiner ansicht, daß ein direkter einfluß Boccaccios auf Chaucer in bezug auf den rahmen seiner sammlung von erzählungen sich nicht nachweisen läßt, und daß die kunst des engl. dichters in seiner empfindung weit höher steht als die des Italieners, was allerdings schon andere vor ihm gesagt hatten.

An diese erörterungen schließt sich die übersetzung des prologs, der sich in wortlaut und versbau möglichst eng an das original anlehnt. Von ungenauigkeiten notiere ich v. 450 *Relicken-Zondag* für *offrynge*[1]); v. 605 *onbebouwd terrein* für *heeth;* v. 750 *Zijn wijn . . al steg ze ons naar den kop* für *Strong was the wyn*, etc.; 815 *niet te duur* für *at a certeyn pris;* auch fragt es sich, ob v. 468 *wijd uiteen geplante tande* die richtige auffassung für *gattothed* ist. Im ganzen glaube ich aber, daß Barnouws aufsatz und bearbeitung seinen landsleuten ein richtiges bild von Chaucers art und kunst geben wird.

Anregend wie diese schrift ist auch die abhandlung von Kittredge (s. o. no. 4) über Chaucers stellung zur ehe, wenn man seinen ausführungen auch nicht überall zustimmen dürfte. Er faßt den grundplan des dichters in den *Canterbury Tales* als eine art menschlicher komödie auf, die pilger als die handelnden personen. Man dürfe daher nicht die einzelnen erzählungen nur für sich und ihre beziehung zu ihrem erzähler prüfen, sondern man müsse auch darauf achten, in welchem inneren zusammenhange sie zueinander stehen. So bilden, wie K. meint, die erzählung des Oxforder studenten, die 'Preamble' und erzählung der Frau aus Bath, die des Kaufmanns und des Freisassen ein in sich abgeschlossenes ganze, das er '*Marriage Group*' nennt, in der Chaucer seine ideen über die ehe in ihren verschiedensten abstufungen (treue oder untreue der frau usw.) habe zum ausdruck bringen wollen. Von diesem standpunkte aus betrachtet, würden bisher als unpassend oder störend aufgefallene stellen, wie die humoristisch-satirischen schlußstrophen zur erstgenannten, durchaus ernsten erzählung als vom dichter beabsichtigte und wohlgelungen eingefügte züge zu betrachten sein. So seien jene oben bezeichneten strophen die vergeltung des 'Clerk' für die spöttischen ausfälle der Frau aus Bath gegen seine berufsgenossen, und es sei gerade eine feinheit

[1]) Allerdings durch die bemerkung hierzu in Morris' ausgabe nahegelegt.

des dichters, daß er ihn nicht unmittelbar diese antwort erteilen läßt, sondern erst, nachdem inzwischen noch ein paar erzählungen vorgetragen sind usw. Ich muß gestehen, daß mich die beweisführung hierfür nicht überzeugt hat, vielmehr scheint mir Kittredge mehr aus den worten des dichters herauszulesen, als dieser hineingelegt hatte. Denn erstens sind es nicht jene vier erzählungen allein, welche das thema der ehe, den guten oder bösen einfluß der frau auf ihren gatten, behandeln. Ich nenne da *Melibeus*, der sich den weisen ratschlägen seiner eheliebsten fügt, die frau des zimmermanns in des *Miller's Tale* (wo besonders v. 3228 ff. denselben grundgedanken aussprechen, wie er der *Merchant's T.* zugrunde liegt) und die des kaufmanns aus St. Denis in *the Shipman's T.* (bes. v. 1353 ff.), die ihre männer listig hintergehen, wie auch die situation in *the Manciple's T.* (s. bes. v. 148 ff.) eine ähnliche ist. Ferner hätte Chaucer, wenn er von vornherein den plan gehabt hätte, den Oxforder studenten rache für die auf seinen stand gemachten angriffe nehmen zu lassen, gewiß angedeutet, daß der junge gelehrte sich durch diese — die übrigens ganz allgemein gehalten sind — verletzt gefühlt habe, oder daß seinem charakter, der uns als still und in sich gekehrt geschildert wird, auch die fähigkeit oder neigung zur ironie nicht fehlte. Doch von all diesem findet sich kein wort bei Chaucer, so daß der eindruck jener schlußstrophen, deren ton so ganz dem bilde, das der leser sich bisher vom wesen des Clerks hat machen müssen, widerspricht, immer der sein, daß sie ein späterer zusatz des dichters sind, zumal die ursprüngliche schlußstrophe, die besser mit dem tone der erzählung übereinstimmt, noch in den hss. des sogenannten A-typus erhalten ist (s. Six-Text s. 477). Endlich, wenn die vorhin genannten erzählungen wirklich eine gruppe für sich bilden sollten, welches sind die andern gruppen und die ihnen zugrunde liegenden ideen von Chaucers angeblichen, großartig angelegten 'human comedy'? Nur wenn diese sich klar und bestimmt aus seiner dichtung herausschälen lassen, wird man die annahme Kittredges gerechtfertigt finden. Mir scheint es vielmehr, daß es dem dichter nur darauf ankam, die von ihm gesammelten erzählungen der eigenart der personen, die er sie vortragen läßt, möglichst treffend anzupassen, und daß es ganz natürlich ist, daß bei ähnlichen situationen im gange der geschichten sich auch ähnliche gedanken und entsprechende beziehungen der erzählenden zueinander ergaben.

Über die unter 5. zitierten hübschen artikel von J. L. Lowes können wir uns kürzer fassen. In a) führt er stellen aus französischen gedichten der zeit Chaucers, namentlich aus Deschamps '*Miroir de Marriage*' an, welche illustrationen zu folgenden versen des engl. dichters bieten: *Pardoner's Tale* 474, 651 ff. über fluchen und spielsucht (ich möchte hier als gemeinsamen ursprung die quelle zur *Parson's T.* — § 591 ff. — vermuten), *Gen. Prol.* 262—63 über damalige modekleidung; ebd. 467 über mehr aus irdischen als aus geistlichen gründen unternommene wallfahrten; *Book of the Duchesse* 1028: fernere belege zu '*hoodles*'; *Gen. Prol.* 286 und *Frankeleyn's T.* über studien und studenten an den damaligen hochschulen (bes. Orleans), woraus wir ersehen, daß die jungen herren bereits zu jener zeit ihren vätern gehörige kosten auferlegten; endlich zu *Rosamounde* 20 eine zeile aus Froissart. — In b) weist Lowes hauptsächlich aus den *Sermones aurei* des Jacobus de Voragine nach, daß der in Chaucers legende von der heiligen *Cecilie* erwähnte kranz aus lilien ihr als reiner jungfrau, der aus rosen geflochtene als märtyrerin zukam. — In c) sucht der verf. darzulegen, daß nicht, wie von den meisten bisher, das ende des jahres 1396 als datum des '*Envoy to Bukton*' anzusetzen sei, sondern die zeit noch vor august dieses jahres, da die anspielung Chaucers auf eine mögliche gefangenschaft seines freundes bei den Friesen besseren sinn gebe, wenn man sie sich vor dem beginne des geplanten feldzugs Wilhelms v. Hennegau, der auch unterstützung aus England erhielt, gegen dieses volk geschrieben vorstellt, was nicht unbegründet erscheint.

Berlin-Lichterfelde, August 1912. J. Koch.

RECENT STUDIES OF GRAY.

Responding to the kind request of the editor, I propose in this paper to notice briefly the principal twentieth century publications dealing with Thomas Gray. Such a survey should indicate the progress we have lately made in the study of Gray and his times, and some of the desiderata to be supplied by future researches.

1. Editions.

In the matter of editions, the chief publication has been Mr. Tovey's edition of the *Letters*, in Bohn's *Standard Library* (London, Bell, vol. i, 1900, vol. ii, 1904, vol. iii, in preparation).

It is somewhat surprising that a letter-writer of Gray's ability should have had to wait so long for a scholarly edition. It will soon be possible, however, to read all of Gray's letters in approximately the form in which they were written, and with the aid of an invaluable commentary on all obscure matters, extending even to politics and history. Mr. Tovey has gone back, wherever it was possible, to the manuscripts, and has supplied, we believe, a trustworthy text. This is more than can be said of any other existing edition. His introductions, too, are important contributions to our knowledge of the poet and his circle. In volume i he discusses Gray's melancholy and his scanty productivity. The melancholy of Gray, Mr. Tovey thinks, in contrast to Matthew Arnold, was individual and innate, and was not forced upon him by his age. "His verse was always welcome, either to the many, or, what pleased him better still, to the intelligent few." Nor was it from lack of encouragement that he wrote so little poetry. "To Gray was imparted a very tiny, although a very pure flame, and he took all imaginable pains to feed it. His power to assimilate was immeasurably greater than his power to create . . . On themes chosen by himself and evolved in protracted leisure, he waits so long for the final 'spark from heaven to fall' — that in sheer weariness he gives us at last something not exactly heavenborn instead of it." In volume ii the editor writes interestingly of Gray's associations and friendships, about which none too much has hitherto been known[1]).

In 1902 the Macmillans reprinted Mr. Gosse's edition (first published in 1884) of Gray's *Works* in the *Eversley Series*. Mr. Gosse calls this reprint of the Poetical Works a "revised edition," and seems to be pretty well pleased with it. "There was not much to be added," he says, "but I am able to increase the bulk of the text by some eight or ten occasional lines which have been discovered since 1884, to correct some errors in the bibliography, and to revise the text in several minor matters." The number of lines that have actually been added is seven: namely, three lines of a rejected stanza of the *Epitaph on Sir William Williams* (p. 128), and four lines "written on the occasion

[1]) Since the above was put into type, the concluding volume has appeared. The editor has executed his task admirably and has placed students under deep obligation to him, especially for the elaborate index, which occupies sixty-three pages.

of the threatened destruction of the chestnuts at Trinity by Dr. Robert Smith" (p. 142). Mr. Gosse knew of course of the additional Latin poems printed by Mr. Tovey in his *Gray and His Friends* in 1892, but he declines to reprint them, either because they are of doubtful authenticity or because they would not add to Gray's reputation. No attempt was made, apparently, to revise the remainder of the work, in which some of Gray's notes are clipped quite inexcusably. Even in its partially revised form, this edition cannot be regarded as adequate. We need a new edition, in which the editor shall attempt to do for the whole of Gray what Mr. Tovey has so admirably done for the *Letters*.

In 1903 the late Charles Eliot Norton edited, under the title *The Poet Gray as a Naturalist*, a small volume of selections from the notes in Gray's annotated copy of Linnæus' *Systema Naturæ*, 10th edition, 1758 (which, by the way, passed to Mr. Norton from Ruskin and is now in the Harvard University Library). Some of the notes are in English, but most are in Latin, and there are many citations in French and Italian. The notes dealing with botany are the briefest. There are drawings of the heads of birds, of mollusks, testacea, and insects, all revealing no little skill in draftsmanship. Slight as it is, the volume shows us how great was Gray's interest in natural history, and helps us to understand what Gray was doing in the years when he wrote so little poetry.

One must also mention with gratitude the facsimile reprint by the Oxford University Press of Dodsley's edition of the *Poems*, 1768 (in *The Oxford Library of Prose and Poetry*, 1910) at the low price of 2 s. 6 d.

2. Comment and Criticism.

Passing now to comment and criticism, we take up first an interesting and comprehensive paper by the Master of Magdalen College on *Gray and Dante* in *The Monthly Review* for June, 1901 (reprinted in his *Essays of Poets and Poetry Ancient and Modern*, London, John Murray, 1909). Dr. Warren regards Gray as the most complete example in English letters of learning combined with poetic genius. He was a don by temperament, with a genius for acquisition rather than for creation. Dr. Warren describes Gray's learning and culture at some length. When he says

(p. 224 of the *Essays*) that "Gray translated Norse and Welsh poetry before York-Powell had collected the one, or Matthew Arnold written on the other," we should perhaps recall Professor Kittredge's essay (in Mr. Phelps's volume of *Selections*) in which he shows pretty conclusively that Gray translated not from the Norse and the Welsh themselves but from Latin renderings of the originals. With the whole range of Italian literature, however, he was minutely familiar. He knew not only the *Divine Comedy* but also the *Canzoni* and the *De vulgari eloquentia*. His copy of Milton (now at Bowood) is filled with quotations, many of which are from Dante. Even his *Journal in the Lakes* contains two quotations from Dante. "To love the lakes, even tremblingly to admire, as we know Gray admired, the Alps, to compare the one with the other, to be reminded by both of Dante, all this says much for the shy self-suppressing scholar, the 'futile don,' who in the small hours of the classic period was a romanticist before the dawn." Dr. Warren concludes that Dante was among the greatest in Gray's estimation, "the first in his regard."

Writing on Gray in his *History of Criticism* (Edinburgh, Blackwood, 1902-4, ii. 491-2, iv. 54-63), Professor Saintsbury thinks that Johnson's general summing up of Gray was acute, just, and far from ungenerous, while to the *Elegy* Johnson paid a magnificent and monumental compliment. Yet he was too determined to pick flaws, and probably found too much Romanticism in Gray, for whom his antipathy is well known. Speaking of Gray himself, Mr. Saintsbury distinguishes between the eager, omnivorous critical disposition of Dryden and the hesitating, intermittent temperament of Gray, directing an intense but ill maintained heat at some special part of a subject. Gray had astounding originality. His strength lay not in criticism of his comtemporaries — though this is keen and discriminating, — but rather in his reasonable historical method and his "readiness to take new matter, whether actually new in time or new in the sense of having been hitherto neglected, on its own merits . . . purely from the acknowledgment at last of the plain and obvious truth, 'other times, other ways.'" He thus shows "a mixture of catholicity with tolerance, which simply does not exist anywhere before."

Some remarks, on Gray as a university poet by F. G. Moore in *The Shrine* for November, 1902, are inaccessible to me.

In *Englische Studien* xxxii. 161-162 (1903), Herr Ritter points out the likeness of "The silken son of dalliance nursed in ease And pleasure's flow'ry lap" (*Agrippina* 98 f.) to Young's *Night Thoughts* i. 258, 261: "What numbers once in fortune's lap high-fed . . . Ye silken sons of pleasure . . ."

Professor Thomas M. Parrott, in his *Studies of a Booklover* (New York, James Pott & Co., 1904), seeks another explanation for "The Frugal Note of Gray." He thinks that neither Arnold nor Professor Phelps quite satisfactorily accounts for Gray's "sterility." Environment, habits, health, he thinks are mere accidents. "Shakespeare lacked learning, Wordsworth critical penetration, Chaucer high seriousness, Dryden sentiment, and Milton humor. The true essentials of a poet, though perhaps seldom found united in their full power in a single individual, are profound reflection, vivid emotion, and far-reaching sympathy, combined with an irresistible tendency to expression and a mastery, inborn or acquired, of metrical form." Gray lacked "the born poet's creative impulse." Though possessing a deep feeling for nature, he did not write much about it. He lacked capacity, thinks Mr. Parrott, for profound reflection. Although he had a genius for friendship, "he had not the capacity for strong, lively, and passionate feeling that marks the poet of the first order." The extent of his sympathies was limited. In the world of public affairs he had only the interest of an onlooker. Personalities interested him little more than great causes. Yet withal he was, in a somewhat mechanical age, one of our finest artists in verse, and a true poet.

Professor Oscar Kuhns, in his *Dante and the English Poets from Chaucer to Tennyson* (New York, Holt, 1904), adds nothing to our knowledge of Gray. Apparently he made no use of Dr. Warren's article. He rightly calls Gray the forerunner of the Dante revival in England.

An article by J. J. Campbell on *Gray and Stoke* in *The Gentleman's Magazine* N. S. lxxv. 516 ff. (1905) is not accessible.

In his *History of English Poetry* (Macmillan, 1905, v. 385-99), Mr. Courthope considers Gray in connection with Collins, under three heads. (1) The reasons why their odes were disliked by contemporaries, e. g. Johnson and Goldsmith. The chief of these was that the diction of the two poets seemed harsh, labored, and even affected. Another was that this poetry

did not square with the view that poetry ought to be the reflection of some active moral principle in the life of society: a song should be moralized. (2) Gray's poetry as compared with that of Collins. Hazlitt (*English Poets,* p. 230, *Works,* Dent, 1902, v. 118) represents those who regard Collins as superior. Mr. Courthope agrees that in temperament Collins had the advantage; from such a constitution as Gray's "we scarcely expect the rush of emotion which ought to be characteristic of a proclaimed follower of Pindar." On the other hand, Gray was superior in architectural design and ornament, though Mr. Gosse erred in denying these qualities to Collins. (3) The place of Gray and Collins in poetry and the different effects of the Classical Renaissance upon them. Chiabrera's imitation of Pindar was merely formal; Cowley, indifferent to form, wrote merely in the spirit of the Greek. Gray and Collins attempted to reproduce both the form and the spirit of Pindar so far as was compatible with English traditions. While thoroughly patriotic, both were alive to the inspiration of romance. Collins was more susceptible to Greek models, Gray to Latin. "In his odes the ethical or elegiac spirit predominates, and is expressed by the union of substantives with carefully chosen single epithets, and by the antithetical turn of the sentence." Gray was saturated with the genius of Roman art. "And the English genius is more nearly allied to the Roman than the Greek."

In 1906 several shorter articles appeared. In *The Athenæum* for January 20 and 27, T. A. W. writes on *Thomas Gray in Peterhouse*, giving the results of documentary research at the college where Gray spent some twenty years. For a short time from October 17, 1734 Gray held a Cosin scholarship worth 10 £ per annum; he was later appointed to a Hale scholarship worth 20 (English) marks a year, which he held till he went down in 1738. In 1736-37 Gray spent 14 £ 8 s. 8½ d.; for the same year his scholarship yielded 10 £ 5 s. 1 d. In 1737-38 he spent 14 £ 13 s. 11½ d. and received 10 £ 2 s. 5¾ d. The writer thinks it probable that Gray imbibed some of his wide classical knowledge from the Senior Fellow of Peterhouse, Jeremiah Markland, "the first classical scholar of the day, second only to Bentley." As for the reason for Gray's migration from Peterhouse, T. A. W. thinks the substantial accuracy of the rope ladder story (which Professor Kittredge doubted in *The Nation*

lxxi. 251) capable of conclusive confirmation, and the facts cited certainly render it altogether plausible. He concludes with the bills for Gray's Christmas dinner of 1755 and Candlemas dinner of 1756. At the former Gray dined with six fellows and five fellow commoners; the amount spent was 2 £ 1 s. 2 d. On the latter occasion Gray fed with seven fellows and four fellow commoners at an expense of 3 £ 11 s. 6 d. — an average per person of 6 s. 5½ d. If money would then buy four times what it will now, this would mean to-day about 1 £ 5 s. 10 d. (26,36 Mk. or 6,33 $).

In his *Literary By-paths in Old England* (Boston, Little, Brown & Co., 1906), Mr. Henry C. Shelley describes the scene of the *Elegy;* and in *The Bookman* (New York) for November, 1906, he tells the story of the poem.

In *The New England Magazine* for March, 1906, Mr. Holman S. Hall gives the results of an enquiry conducted about five years before into the views of a hundred prominent Americans of recognized literary and educational standing as to the grammatical construction of *Elegy* 6, "And all the air a solemn stillness holds." The results showed opinions about evenly balanced. Among those who favored *air* as the subject were Prof. Egbert H. Smyth of Andover, Bp. Phillips Brooks, Charles Dudley Warner, Judge Oliver W. Holmes, Dr. Geo. A. Gordon, John D. Long, Lawrence Hutton, Hezekiah Butterworth, James Whitcomb Riley, Frank B. Sanborn, O. B. Frothingham, Arthur Gilman, and Bill Nye. Among those who held for *stillness* as the subject were John Fiske, Horace E. Scudder, Rossiter Johnson, H. C. Lodge, Minot J. Savage, James Russell Lowell, T. W. Higginson, Chas. F. Adams, Dr. E. B. Andrews, L. B. R. Briggs, G. W. Curtis, Rev. Philip S. Moxom, W. D. Howells, E. C. Stedman, Noah Porter, Francis Parkman, Samual Thurber, and John Tetlow. Those in doubt were Mrs. Alice F. Palmer, Justin Winsor, George W. Cable, Ex-President William H. Warren, and Rabbi Salomon Schindler.

In *Notes and Queries* for April 28 and May 26, 1906 (10th ser. v. 321-23, 406), Col. Prideaux gives a full bibliographical description of the Dodsley edition of 1768, also of the Dublin editions of 1768 and 1756.

In *Modern Language Notes* for December, 1906, Mr. E. P. Morton compares the stanza of the *Elegy* with that of *In Memoriam*. He

shows by experiment how much the lines of the *Elegy* would lose by being cut down to octosyllabic lines or having the order transposed to *abba*. They would lose their cadence and sonorousness, and there would be left "only a barren scantness of phrase that is hopelessly inadequate . . . Gray wrote in a stanza which is ample, leisurely, to suit a mood that is gently melancholy, that moralizes peacefully. Tennyson's stanza has the monotone of a spirit that has questioned and struggled, and has triumphed by wearing out the doubt, and has only a tired, tense voice with which to tell its victory." Still, it seems to us, a different note is clearly evident in the concluding stanzas of *In Memoriam;* and one may fairly raise the question, if Tennyson had been willing to vary his metre, would not *In Memoriam* have been a greater poem than it is?

The comparison of Gray and Collins is again attempted by Mr. John Bailey in *The Times Literary Supplement* for December 5, 1907 (reprinted in his *Poets and Poetry*, The Clarendon Press, 1911). They have more in common than the mere facts that both were scholars, both wrote mainly odes, avoiding the social and satiric poetry of the day, and both were found guilty by contemporaries of harshness and obscurity. According to Swinburne (Ward's *English Poets* iii. 279), Gray is elegiac but not lyric, while Collins was a born lyrist; according to Arnold they were poets of the same order, but Gray had the higher place. Mr. Bailey differs from Swinburne in finding quite as much fanfarade and falsetto in Collins as in Gray. It is impossible to deny, he thinks, that "there is a music in Collins at his best which is never to be found in Gray." On the other hand, Gray joined music with reason and therefore "covers far more ground, he says more, he interests more . . . His real superiority, as compared with Collins, lies in his being able to bring so much more mind to bear on the subjects he took for his poems . . Collins had the purer vein of poetry in him; but *abstulit atra dies*, fable and circumstances were against him, and in Gray, with the less original poetic faculty, remains the glory of the greater achievement."

In his chapter on Gray, in *The Poets Geoffrey Chaucer to Alfred Tennyson, 1340—1892: Impressions* (Henry Frowde, 1907), Mr. William Stebbing is first impressed by the brilliancy of the poems. "The finished work is a product of art, art so high that the artist does not affect to conceal it." Art was a necessity

of the age. As the spirit moved him to write, two counter influences acted on the form: books suggested diction and concepts; on the other hand there was the coming criticism of his contemporaries, which he was determined to forestall. "At all times he preferred fame for learning to fame for verse": and he deliberately elaborated. The *Elegy,* however, is unlike the other poems in that here the art is concealed. "An exquisite simplicity exhales from every line. The miracle is the invisible art, which is as ubiquitous."

In *The Foreign Debt of English Literature* (London, Bell, 1907), Mr. T. G. Tucker makes no addition to our knowledge of Gray's borrowings. He points out that Gray's self-critical spirit was due in no small measure to his knowledge of the Greek language and literature. Not only are the *Odes* modeled on Pindar (though lacking in Pindar's fire); "even his most beautiful individual expressions are sometimes but translations from the Greek." Of Gray's Welsh, Norse, and Italian borrowings, Mr. Tucker has nothing to say.

In Mr. Lang's *Poets' Country* (Edinburgh, Jack, 1907), Prof. Churton Collins describes Stoke Pogis church and its vicinity, and there are pictures of the churchyard, with the celebrated yew, the cenotaph, and the Poets' Walk at Eton.

A Concordance to the English Poems of Thomas Gray, edited by Albert S. Cook (Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1908), the first-fruits of the Concordance Society, ought to prove useful in the study of Gray's poetry. I have already commented on this volume (*Modern Language Notes* xxiv. 187-88), and will here only refer to one or two lines of study which may be pursued with the concordance. Gray is often accused of following too much the fashion of personifying the passions, virtues, and the like. The concordance yields these statistics: personifications occurring six times, Love (the Loves also occurs four times); occurring five times, Pleasure (the Pleasures also occurs once), Sorrow, Fate (the Fates also occurs twice), Fame; occurring four times, Fear and the Fears, Horror, Despair, Pain; occurring three times, Death, the Morn (Morning occurs once, the Mornings once), Night (Day does not occur), Charity, Freedom, Science, Melancholy, Folly, Envy, Care, the Cares, Ambition; occurring twice, Pride, Jealousy, Penury, Poverty, Gain, Ignorance, Misfortune, Misery, Grief, Shame, Flattery, Ruin, Confusion, the Passions,

Terror (the Terrors also occurs once), Disease, Memory, Contemplation, Hope, Law, Youth; occurring once, War, Rout, Anger, Conflict, Conquest, Anguish, Agony, Famine, Thirst, Madness, Remorse, Falsehood, Infamy, Sedition, Scorn, Servitude, Flight, Mischance, Unkindness, Luxury, Sloth, Indolence, Noise, Fashion, Foppery, Forgetfulness, Honor, Knowledge, Wisdom, Industry, Prosperity, Laughter, Joy, the Joys, Comfort, Truth, Fiction, Justice, Pity, Age, Reflection, Labor, Solitude, Grandeur, Glory, Amazement, Fancy, Rapture, the Mind, the Year, the Years, the Sports, the Hours, the Whirlwind, Physic. It must be admitted that here is a rather formidable array of creatures fair and otherwise: and one can only be thankful that while Physic and Law converse together, Gray did not apostrophize Vaccination. The fashion, of course, had set in strongly, and is not yet extinct. Other lines of study which the concordance may help one to pursue are Gray's use of color words, of sound words (including musical terms), of adjectives, of adverbs, and so on.

The late William J. Rolfe, writing on *Some Curious Misprints* in *The Nation* for October 22, 1908, lxxxvii. 382, recalled the fact that Gray wrote *wind* in *Elegy* 2 and *awaits* in l. 35. Simon Newcomb, in the same for Nov. 5, p. 437, thought that *await* was more in accord with the thought than the other, and quoted from the *N. E. D.*: "The tigre his time awaiteth"; "Gabriel sat awaiting night." Writing in *The Nation* for Nov. 19, pp. 491 f., Prof. A. S. Cook confirmed Mr. Rolfe and added parallel passages illustrating the use of *await* in the sense of 'manere, exspectare.' Either interpretation is of course possible, since *awaits* may go with *all that wealth e'er gave* and be understood of each of the other three subjects. It would seem more poetical, however, to take it in the sense of *In Memoriam* xxii, 5, "The shadow sits and waits for me." Logically, too, the boast of heraldry, the pomp of power, etc., do not await anything; they are busy with worldly matters.

Professor Saintsbury, in his *History of English Prosody* (Macmillan, 1908, ii. 516-18, 553-56), recognizes Gray's triumph with the decasyllabic quatrain. "Gray has not only surmounted that difficulty; he has not only got something uniformly good out of the metre, but he has made it uniquely good . . . Gray first caught its curious faculty for subduedness — for more minor keys of thought, emotion, description — and brought this faculty

out without a false note from first to last. This sense of what measures can do, and this knack of making them do it, distinguish him throughout." "The pensive Selima" is perfect. But Gray's best prosodical work, it seems to Mr. Saintsbury, is possibly the *Ode on Vicissitude*. Regarding diction, he makes the astounding statement that "in few eighteenth century poets is this stiffer and more artificial than in Gray." In debating this we must of course get upon common ground as to what is artificial now, and also as to what might be fairly regarded as artificial in Gray's time, long before Wordsworth pleaded for the use of familiar language in poetry. We will here say only that Mr. Saintsbury's remark seems to us incapable of demonstration. On Gray's criticism of metre Mr. Saintsbury is much more just. Gray detected "for the first and almost the last time, till a comparatively recent period, the secret of Spenser's *Oak and Breer* and *Fox and Kid* verses." He went nearly right about *-e*. He was very learned about rhyme, and had a fair understanding of alliterative metre. Above all he was "the first to be directly and unflinchingly historic."

In *Notes and Queries* for Oct. 16, 1909 (10th ser. xii. 309-10) B. L. R. C. raised again the question of the accuracy of *El.* 3, which had already been discussed in 7th ser. ix 468, x. 18, 117. It was Warton who first raised the objection that English ploughmen quit work in the early afternoon, and maintained that Gray, like Milton (*Comus* 291-93), had copied from books, not from life. On Nov. 13, 1909 (xii. 389-91) nine replies were printed. These indicated that Gray's words were accurate for some parts of the country, but possibly not for all. It seems to have been a general practice in many sections to stop the plough at 2 or 2,30 p. m.; so H. P. L. testified for "the South Country," E. E. Street for Sussex, T. M. W. for Devon, M. A. Oxon. for Herts, J. S. and C. C. B. for the Midlands, and Thos. Ratcliffe for North Notts. On the other hand, T. M. W. had often seen in Devon a man ploughing at sunset; M. A. Oxon. said that in Lancashire ploughing was continued till evening; C. C. B. said that in the Isle of Axeholme (in n. w. Lincolnshire) there was an afternoon yoking which lasted till evening; and Thos. Baine said the same for Scotland. On the whole there can be little doubt, it seems to us, that Warton was wrong, and that both Milton and Gray wrote with their eyes on the object. For Milton's

time at least, Gervase Markham's *Farewell to Husbandry* (1620), quoted in *Notes and Queries* 7th ser. x. 18, is conclusive; and we may believe that Gray's habit of close observation would not permit him to tolerate any substantial inaccuracy even in a detail like this.

In his *Study of English Rhyme* (Hanover, N. H., printed for class room use, 1909), Prof. Charles F. Richardson points out that it was Gray rather than his predecessors Davenant or Dryden who popularized the iambic pentameter stanza *abab*, "thus combining dignified stability and easy variety in a way which was influential in shortening the reign of the couplet." In 128 lines of the *Elegy* 114 have rhymes which are still perfect. The others are *toil: smile* (perfect in Gray's time), *rove: love*, *borne: thorn*, *withstood: blood*, *obscure: poor* (possibly perfect in Gray's time), *beech: stretch*, and *abode: God*. Gray did not object to such assonances as *relies*, *requires: cries*, *fires* (cf. his *Sonnet on the Death of West*): possibly "repeated assonances have become less pleasing to the English ear since Gray's time."

In *Modern Language Notes* for December, 1909, Mr. H. P. Johnson, of the University of Mississippi, points out a parallelism between stanzas 1, 6, 7, 16, and 19 of the *Elegy* and Virgil's *Georgics* ii. 458-96.

In *The Modern Language Review* for July, 1910, Mr. Edward Bensly points out the indebtedness of *The Bard* 73-76 to Muret's *De voluptate et ratione* (Juvenilia lxxxix). The fact that an edition of the Juvenilia was published in 1757 does not seem to us important: Gray may have seen either the original edition of 1553 or the *editio princeps* (Verona, 1727-30) of Muret's *Works*. It may perhaps be added that the best brief account of Muret (with a portrait) is to be found in Sandys' *History of Classical Scholarship* ii. 148-53.

Another description of the Stoke Pogis country is given in Mr. Clement Shorter's *Highways and Byways in Buckinghamshire* (London, Macmillan, 1910), which I have not seen.

Gray is one of the six poets treated by Professor George E. Woodberry in his stimulating volume on *The Inspiration of Poetry* (Macmillan, 1910). Gray is to such poets as Marlowe, Camoens, and Byron what the thin wisp of smoke lazily drifting off from Vesuvius is as contrasted to the torrents sent forth in

an eruption. And yet, Mr. Woodberry reminds us, "our magnificent America has never yet produced a poet even of the rank of Gray." The author of the *Elegy* did not strive for fame. Human affairs were no great matter. "The passions of nations, the swing of ideas, the fortunes of battle" were not exciting. He led a life almost monastic in its effect. From this seclusion he at times escaped in travel. He had "a singular capacity for the development of æsthetic tastes of diverse kinds." The paucity of his literary product offers to Mr. Woodberry no difficult problem; the reasons for it "seem less circumstantial than constitutional." Classicism "gave body and form to his development." He employed the original Greek method of idyllic art, building the line out of the words and filing it as one does in miniature work. His eye was guided "for coloring, composition, and perspective in the painter's rather than the poet's way." He presents characteristics, however, of poetic genius in the innovation which his verse forms, in his devotion to Greek literature, in his discovery of the romance of primitive literature, and in his love of wild and majestic scenery. "Our main feeling after reading him is that he is a classic. No other English poet gives the feeling in so pure a form."

Gray is also one of the poets whom Professor Jack discusses in his recent volume of essays on *Poetry and Prose* (London, Constable, 1911). He elaborates the thesis, which of course is not new, that the eighteenth century was an era of prose: the emotion of the sixteenth and seventeenth centuries had been exhausted, and the work of the eighteenth century was to investigate and classify. This was a prosaic task; hence the would-be poets were forced to invent a poetical manner of expression — a manner dignified, sometimes pretentious, largely artificial. Gray was a typical product of the century. "He lacks spontaneity, swiftness, and the immediate transference of his feeling to paper. He is too slow, too polished, too reflective. But his work is immensely good." His chief excellence, however, is a prose excellence. The *Odes*, despite their studiedly poetical language, were "the work of one who was pre-eminently a critic, the justest and most discriminating of critics, but at bottom a critic still." In *The Bard* the critical side is not prominent. Yet it is not quite poetry; it is an attempt to make poetry by adding the adjuncts of a poem to a distinctively eighteenth century task. The

effect of the *Elegy* is a poetical rather than a prose effect; the conception is poetical, only the execution is prosaic. "It is mapped out and proceeds from point to point like a little school essay of which the analysis has been written out beforehand." We are not cure that we can follow Mr. Jack when he says that it is a prose execution because "there are none of the sudden starts, sallies, surprises of poetry," and "it is never beaten by the depth of its own feeling, nor comes to a stop like Shakespeare's terrifying 'signifying nothing.'" The simple fact is that starts and sallies and surprises are quite foreign to the mood of the poet in the quiet churchyard. It may be permitted Heine to write,

> Quite suddenly it came into my head
> The dead man in the marble tomb was I;

but the surprise is not what makes his lines poetry, and to point out the lack of surprises in the *Elegy* is not, we think, to determine its execution as unpoetical. For that matter, one may say that the thought of the *Elegy* has its surprises. Is it not a surprising thought that Penury was actually good to the rustics in preventing them from wading through slaughter to a crown? Is it not something of a surprise that each of the sleepers in the churchyard is "in his narrow *cell* for ever laid"? Does it not call up the quiet of the monastic retreat and, so to speak, raise that quiet to the *n*th power? But it is not the presence or absence of these things that gives the poem its great power. It is the feeling which pervades its studied, (if you will) essay-like structure. Emotion is everything; and it seems to us not to be lacking here. Professor Jack himself all but admits it in that noble last paragraph of his — which we should like to have written.

Gray's prose has received some attention in a volume of selections entitled *Essays and Criticisms* and edited by the present writer in the Messrs. Heath & Company's *Belles Lettres Series* (Boston, 1911). The editor has restored the complete form in which the *Essays* appear in Mathias's edition, and has reprinted from *The Athenæum* Gray's characterization of Samuel Daniel, which had escaped the notice of previous editors. A reviewer of this volume in *The Times Literary Supplement* for August 25, 1911, thinks that while Gray's was the finest and most fastidious of minds, he combined with this intellectual exclusiveness a rare

depth of feeling. Moreover, he prized friends and yearned for sympathy. His health, thinks the reviewer, "was not a hindrance to his composition, nor [was] his melancholy . . . As a poet he 'possessed his own desire' like the Happy Warrior, and would let nothing do violence to it. He is surely one of the noble paradoxes of literature." Another reviewer in *The Spectator* for April 13, 1912, compares Gray with Coleridge. He thinks Gray's reading was wider than Coleridge's and was directed with more intelligence. He illustrates this by contrasting their conceptions of Plato. Gray also had the advantage of Coleridge in having a full knowledge of the Italian and Provençal poets. The reviewer further contrasts the letters of Coleridge, suggesting "the egotism of the man, the histrionic effort," with those of Gray, suggestive of "lightness and reticence . . . This reticence, which Arnold deplores in him, may be perhaps the very quality that gives his style its exquisite finish. The personal element is subdued, and the ideas are presented to us with a fuller sense of their own peculiar values. The character reveals itself to us unconsciously with slight and delicate touches." The reviewer differs further from Arnold in believing that the *Elegy* was Gray's best work, while admitting that the *Odes* show a greater mastery of art, and that Gray was conscious of this. Lowell treats Gray with more sympathy than does Arnold. His remark on Gray's indebtedness to other poets is precisely just. Finally, the *Elegy* "has the precise note of Gray's own melancholy, or Leucocholy, as he called it. It is the personal expression of an emotion which is general." — The present writer has also contributed a paper on *Addison and Gray as Travelers* to *Studies in Language and Literature in Celebration of the Seventieth Birthday of James Morgan Hart* (New York, Holt, 1910), has printed a check-list of translations and parodies of the *Elegy* in *Notes and Queries* for January 28, February 25, and March 18, 1911, and has described some editions of the poems in *Englische Studien* xliii. 149-58 (1910).

In conclusion, it may be suggested that in addition to the new edition of Gray mentioned above, we need more searching and exact studies of Gray's language and that of his contemporaries than have yet been made, for the purpose of determining as far as possible how natural and how artificial his language

was; and that we should like to know much more about Gray's environment, at Cambridge and wherever else he went. Studies like that of T. A. W. (in *The Athenæum* in January, 1906) are peculiarly illuminating; they can be made, however, only by trained scholars having access to the sources. On the other hand, there seems to be no pressing need just now of further descriptions of Stoke Pogis.

Cornell University. Clark S. Northup.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

W. Franz, *Shakespeare-grammatik.* 2. aufl., wesentlich vermehrt und verbessert. Heidelberg, Winter. 1909. 8°. XXVIII+602 ss. Pr. M. 16,—.

Ich komme so unverantwortlich spät dazu, das werk anzuzeigen, daß möglicherweise die dritte auflage inzwischen erscheint. Das wäre durchaus nichts überraschendes, denn das sprachliche interesse an Shakespeare ist in stetigem wachsen begriffen, und die zuverlässige leicht orientierende grammatik von Franz ist das einzige hilfsmittel, das dem studierenden zur verfügung steht; Abbots materialiensammlung kann ja heute niemanden mehr befriedigen.

Die anordnung ist recht übersichtlich: 1. Schreibung. 2. Aussprache. 3. Wortbildungslehre. 4. Formenlehre. 5. Syntax. In der syntax werden nicht nach englischer weise die redeteile und der satz besonders behandelt, sondern alle syntaktischen erscheinungen werden an die üblichen grammatischen kategorien angeschlossen; was übrig bleibt, wird in den zwei kapiteln über kongruenz und wortstellung erledigt.

Es ist wohl überflüssig zu sagen, daß die Shakespearegrammatik nicht nur in der lautlehre, sondern durchwegs die ergebnisse der sprachgeschichte verwertet; nur schade, daß Franz grundsätzlich nur absolut sicheres vorbringt, daher jeder diskussion aus dem weg geht. Das gibt seinem inhaltreichen buche vielfach einen störend dogmatischen anstrich. Überdies kommt die texterklärung, die doch aus einer Shakespeare-grammatik den größten nutzen ziehen soll, durch diese enthaltsamkeit zu kurz. Nur zwei beispiele seien angeführt, um meine ausstellung klar zu machen. Man vermißt in der lautlehre die geschichte des anlautenden *z*,

findet daher auch keine auskunft über *earn* und *ild*. Ist das Elisabethinische *earn* gleich *yearn*, wie die bedeutung nahelegt? Und ist *ild* in der redensart *God ild you* wirklich *yield* mit weglassung von *thanks* oder einem andern worte von sinnverwandter bedeutung? Es ist sehr wahrscheinlich, daß wir hier wegfall von *ȝ* haben, wie noch heute in verschiedenen dialekten (Wright, The English Dialect Grammar § 248). Jedenfalls verdienten diese wörter eine kurze diskussion. — Viel tiefer würde die frage, ob *weyward* in Elisabethinischer zeit das *w* des zweiten kompositionsteiles schwinden ließ, in die Shakespeare-erklärung eingreifen. Bekanntlich stammt das *weird* in der verbindung *weird sisters* (Macbeth) nicht aus der Folio, der einzigen bis jetzt bekannt gewordenen quelle des Macbeth-textes, sondern einer konjektur Theobalds, der den ausdruck bei Holinshed gefunden hatte. Die Folio hat *wayward*, einmal *weyard* (ohne *w*). Ist dieses einmalige *weyard* ein druckfehler oder gibt es den Elisabethinischen lautstand wieder? Von der beantwortung dieser frage hängt es ab, ob wir einen zusammenhang zwischen dem *wayward* der Folio und dem *weird* Holinsheds annehmen dürfen. Wurde nur *wayward* (mit zwei *w*) gesprochen, dann ist es schlechterdings ausgeschlossen, daß die Setzer das *weird* der handschrift konsequent in *wayward* geändert haben könnten; sprach man aber *wayard* (vergleiche *towards* u.a. wörter mit schwund des *w*), so ist eine verwechslung der beiden wörter denkbar.

Diese frage war im § 71 zu diskutieren.

Im folgenden sei es mir gestattet, zu einem und dem andern punkte eine abweichende meinung oder eine ergänzung zur geltung zu bringen.

§ 49 stellt die fälle zusammen, wo unter der wirkung des haupttons vortonige wortelemente abfallen, wie *scape* aus *escape*, *peach* aus *appeach*. Gehören formen wie *prentice* statt *apprentice* hieher? Kaum. Gewiß aber nicht *fence* aus *defence*, *cern* aus *concern*; hier haben wir die aus der späteren latinität wohlbekannte Erscheinung, daß das simplex statt des kompositums gebraucht wird. Das abgenützte wort wird durch eine leicht verständliche neuprägung ersetzt.

§ 50 wird *ignomy* aus *ignominy* als Ergebnis von synkope erklärt. Es ist wohl eher nach *infamy* gebildet.

§ 51 wird *cess* in der redensart *out off all cess* als kurzform von *assessment* erklärt. Eine solche verstümmelung hinten und

vorn zugleich wäre doch wohl unerhört. Aber wir haben ein substantiv *assess* zugrunde zu legen, wie etwa *immure* u. a. verben, die bei Shakespeare als substantive auftreten.

Nach § 78 soll das präfix *mis-* »den begriff zuweilen in das gegenteil verkehren«. Die hierfür angeführten belege *misfortune, misadventure* passen nicht; andere sind kaum zu finden.

Im § 85 fehlt *en-* im sinne des deutschen *ent-* wie in *embowel* (schon aus dem französischen übernommen).

§ 93 erwähnt wohl suffixvertauschung, ohne aber auf den für die sprache und interpretation Shakespeares außerordentlich wichtigen punkt näher einzugehen. Auch der einschlägige § 131 reicht nicht aus.

§ 107 wird *mammet* puppe als diminutivbildung angesehen. Das ist mir unverständlich. Wir haben es doch wohl mit me. *maumet* götzenbild zu tun.

In § 115 durfte eine form wie *theoric* (a bookish theoric, Othello) nicht fehlen.

In § 124 *untenable* nicht fähig zu halten (All's well).

In § 125 *funeral* = *funereal.*

§ 133. Wie ist das suffix in *blazon* zu beurteilen?

§ 135. Wie *agnize?*

Die paragraphe über das adjektiv waren mir eine rechte enttäuschung. In diesem kapitel hat Franz die auffallendsten lücken. Oder ist es etwa überflüssig, fälle wie *present fears* furcht vor der gegenwart, *royal hope* hoffnung auf die königswürde (beide in Macbeth) syntaktisch zu formulieren? Dann möge Franz die besten übersetzungen dieser stellen nachsehen, und er wird sich überzeugen, daß dieser ihm vielleicht selbstverständliche sprachgebrauch durchaus nicht allgemein bekannt ist. Das kapitel vom adjektiv steht sogar hinter dem entsprechenden bei Abbott zurück.

Auch die syntax der kasus läßt uns im stich — was vom standpunkte der Shakespeare-erklärung wieder sehr zu bedauern ist. Wieder muß ein beispiel genügen. Lady Macbeth sagt:

Yet do I fear thy nature:
It is too full ó the milk of human kindness
To catch the nearest way. (Macbeth I 5, 19.)

Die übliche übersetzung »den kürzesten weg zu gehen« ist dem sinne nach richtig; aber ist *the nearest way* das objekt zu *catch?* Kaum denkbar, weil eine für Shakespeare unmögliche

metapher. Ich nehme *catch* intransitiv, *the nearest way* als modalakkusativ und übersetze »kurzwegs zugreifen«. Vgl. *do it a more delicate way* Othello I 3, 360 u. ö.

Eine »grammatik« hat, streng genommen, mit stil nichts zu tun; aber eine Shakespeare-grammatik kann stileigentümlichkeiten nicht übersehen. Die freude an der abwechslung, die dem alt- und mittelenglischen gemein war, ist im Elisabethinischen zeitalter noch nicht geschwunden; ihr haben wir jene seltsamen erscheinungen zu verdanken, die sich modernen augen und ohren als asymmetrie darstellt. So erklärt sich das nebeneinander von *thou* und *ye,* von präteritum und perfektum, von indikativ und konjunktiv, von verbum finitum und infinitiv, von reinem und präpositionalem infinitiv. Abbott mußte zu den gezwungensten deutungen seine zuflucht nehmen, um diese anomalien zu erklären; Franz lag das von mir zusammengetragene material (ESt. 20, 1 ff.) vor. Konnte er meine auffassung nicht teilen, so hätte er sich mit ihr jedenfalls kurz auseinandersetzen müssen.

Franz hat die gute art, die ausstellungen wohlmeinender kritiker zum bessermachen zu verwenden. Ich bin davon überzeugt, daß die dritte auflage des unentbehrlichen buches meine berechtigten wünsche berücksichtigen wird.

Czernowitz. L. Kellner.

Richard H. Thornton, *An American Glossary.* Being an attempt to illustrate certain Americanisms upon historical principles. 2 vols. Philadelphia, J. B. Lippincott Comp.; London, Francis & Co. 1912.

Zu den bekannten wörterbüchern der amerikanismen von Bartlett und Farmer tritt hier ein neues, das viel eignes material bringt und dadurch begründeten anspruch auf einen platz neben jenen hat.

Der verfasser hat folgende kategorien von ausdtücken in sein werk aufgenommen:

1. Redewendungen und sprachformen, die in England jetzt veraltet oder provinziell sind, aber sich in den Vereinigten Staaten lebendig erhalten haben, wie *baggage, bureau, fall* 'herbst', *gotten, guess, likely, professor* ua.

2. Wörter und phrasen von sicher amerikanischem ursprung, wie *belittle, lengthy, lightning-rod; beat the Dutch, take the cake,* etc.

3. Namen von spezifisch amerikanischen tieren, pflanzen,

nahrungsmitteln u. dgl., wie *ground-hog, hang-bird, live-oak, locust, opossum, persimmon, wampum, wigwam.*

4. Amerikanische scherznamen für personen, bevölkerungsklassen und orte, wie *Buckeye, Cracker, Greaser, Hoosier, Old Hickory, Dixie, Gotham, Porkopolis, the Bay State, the Monumental City.*

5. Wörter, die in Amerika eine neue bedeutung angenommen haben, wie *card, clever, depot, fork, help, penny, platform, plunder, raise, rock, sack, ticket, windfall.*

6. Wörter und phrasen, von denen der verf. in amerikanischen schriftstellern ältere belege als in englischen gefunden hat. Diese werden mit dem vorbehalt gegeben, daß künftige nachforschungen das verhältnis umkehren können. Dahin gehören: *alarmist, capitalize, eruptiveness, nameable, propaganda, whitewash.*

Der verf. hat nur solche amerikanismen aufgenommen, die zum anerkannten sprachgebrauch gehören oder von besonderm interesse sind. Der größte teil seiner belege ist deshalb ein halbes jahrhundert alt, was für die sprachgeschichtliche behandlung der betr. ausdrücke jedenfalls kein nachteil ist. Die zahllosen neubildungen des modernen slang sind beiseite gelassen; nur die charakteristischsten slang-ausdrücke älterer und neuerer zeit haben aufnahme gefunden.

Im ganzen enthalten die beiden bände gegen 14000 zitate, darunter nur wenige doubletten — der beste beweis für die reichhaltigkeit des werks und für den umfang, den der spezifisch amerikanische wortschatz bereits angenommen hat! Die belege sind chronologisch geordnet mit vorausgesetzten jahreszahlen und genauen quellennachweisen. Hinter dem stichwort wird kurz die bedeutung des betr. ausdrucks gegeben. Eine historische erklärung des ursprungs wird in der regel nicht versucht; in dieser hinsicht hätte der verf. sein wertvolles material noch besser ausnützen können; es macht sich hier vielleicht der umstand bemerkbar, daß er kein geschulter philologe, sondern jurist ist. Bei ausdrücken wie *Brother Jonathan, cocktail, cuss* 'fellow' (gewöhnlich als abkürzung von *customer* erklärt), *dandy, platform* ua. vermißt man ungern eine bemerkung über ihre etymologische herkunft. *Forty-niners* erklärt der verf. mit 'The "Argonauts" of California' und verweist auf eine schrift von Haskins, *Argonauts of California*, aus dem jahre 1890, die nur wenigen lesern diesseits des ozeans zugänglich sein wird. Er hätte unbedingt bemerken sollen, daß

der ausdruck sich auf das Jahr 1849 bezieht, wo das goldfieber zahllose abenteurer (»Argonauten«) nach Kalifornien trieb; und zur erläuterung hätten einige zeitgenössische zeugnisse, sowie beispiele aus Bret Hartes *Tales of the Argonauts* angeführt werden sollen. Manche erklärungen durch hinweis auf ein angeführtes zitat sind nicht ohne weiteres für jedermann verständlich, so zB. unter *bowie(-knife)*.

Unter *blizzard* heißt es: das wort habe ursprünglich 'einen kräftigen stoß oder schlag, eine ohrfeige' u. dgl. bedeutet (hierfür belege von 1834, 1856, 1863); in dem heutigen sinn von 'furchtbarem schneesturm' sei es in dem harten winter 1880—81 allgemein üblich geworden, obwohl es auch schon vorher so gebraucht sei. Aber Thorntons frühestes zeugnis für diese bedeutung stammt aus dem jahre 1899, und gerade für die ausbreitung des worts im winter 1880—81 fehlen alle belege. — Zur bedeutungsgeschichte des amerikanismus *boom* hätte der verf. auf die gründliche monographie von Klara Hechtenberg Collitz in Engl. studien 40, 208 (1909) verweisen können, die ihm entgangen ist. — Die bezeichnung *Down-town* gilt doch wohl nur von dem geschäftsviertel New Yorks am ende von Manhattan; die erklärung 'In the business district' ist also irreführend. — Die stichwörter *orphan's court* und *suspenders* stehen nicht in der richtigen alphabetischen reihenfolge. — Unter *pitch-pine* versteht man, soviel ich weiß, nicht im allgemeinen 'Pine abounding in pitch', sondern eine bestimmte amerikanische kiefernart, wie sich auch aus dem beleg von 1797 bei Thornton ergibt. — Für den ausdruck *to break the record* werden nur zwei belege aus dem jahre 1909 gegeben, obwohl er ja sicher viel älter ist; im NED. ist der älteste beleg aus dem jahre 1886 (sv. *record*). — Ich vermisse einen artikel *surrogate*, das nach Webster 'In some states of the United States an officer who presides over the probate of wills and testaments and over the settlement of estates' bedeutet. — Die phrase *time and again* 'wiederholt' ist auch in England gebräuchlich: Walter Raleigh beginnt sein werk über *The English Novel* (1896) mit diesen Worten; ob der ausdruck in Amerika zu hause ist, wie der verf. anzunehmen scheint?

Hin und wieder wäre die hinzufügung von aussprachebezeichnungen erwünscht gewesen; so bei *adobe* (neben *adobie*), *bowie (-knife)*, *gouge*, *hoosier*.

Wenn das werk dem etymologen reichen stoff zu weiteren

untersuchungen bietet, so enthält es auch für andere gebiete der sprachwissenschaft eine fülle von interessantem material. Für die lautgeschichte sei nur auf aussprachen wie *deef* statt *deaf*, *eend* statt *end*, *ellum* statt *elm*, *hellum* statt *helm*, für die flexionslehre auf die belege für *gotten* statt *got* hingewiesen. Wer sich mit der wortbildung beschäftigt, wird an bildungen wie *go-aheadative*, *go-aheadativeness* seine freude haben, während die belege für ein verbum *to "Copenhagen"* und ein adjektiv *"Copenhagen"* aus den jahren 1811 und 1813, mit anspielung auf den überfall Kopenhagens und die wegnahme der dänischen flotte durch die Engländer unter Nelson mitten im frieden, nicht nur sprachlich interessant sind, sondern zugleich der historischen pikanterie nicht entbehren.

Vor allem aber ist Thorntons *American Glossary* eine wertvolle ergänzung zu den wörterbüchern von Bartlett und Farmer und ein unentbehrliches hilfsmittel für jeden, der sich über die bedeutung und geschichte amerikanischer ausdrücke zuverlässig unterrichten will.

Heidelberg. Johannes Hoops.

Langenscheidts *Taschenwörterbuch der englischen und deutschen sprache*. Zusammengestellt von Dr. H. Lindemann. Zwei teile: I. Englisch-Deutsch. XLIV + 564 ss. II. Deutsch-Englisch. XLVIII + 506 ss. Berlin, Langenscheidtsche verlagsbuchhandlung, 1911 und 1912. Pr. je M. 2,—.

Die vorliegende neubearbeitung des bekannten Langenscheidtschen taschenwörterbuchs stellt nicht nur dem umfang nach — durch aufnahme neuen wortmaterials, vor allem der wichtigsten eigennamen —, sondern auch inhaltlich einen erfreulichen fortschritt dar. Insbesondere ist die brauchbarkeit der beiden bändchen durch beifügung synonymer ausdrücke zur kennzeichnung von bedeutungsunterschieden, sowie durch umfangreiche berücksichtigung der phraseologie sehr wesentlich erhöht worden.

Im englisch-deutschen teil hätte mit diakritischen zeichen weniger gespart werden sollen. So mußte bei *habit* und *harness* die bedeutung 'anzug' bezw. 'harnisch' notwendig als archaisch kenntlich gemacht werden. Bei andern ist die bedeutung nicht scharf genug angegeben, so bei *peasant* 'bauer', *vicar* 'vikar'. Bei dem adverb *hard* sollte die bedeutung 'mit mühe' entweder weggelassen oder etwa durch *hard-earned* erläutert werden. *To feel*

like 'sich aufgelegt fühlen' ist ohne zusatz zum mindesten mißverständlich. Unter *extraordinary* ist zu der bedeutung 'merkwürdig' wohl nur aus versehen das französische synonymon *remarquable*, statt des englischen *remarkable*, hinzugesetzt. Die regel über die verdoppelung des endkonsonanten (s. XXVIII) ist unvollständig: fälle wie *focussing, unbiassed, humbugging* sind nicht berücksichtigt, und die schreibung *gossiping* (teil II s. v. geklatsche) widerspricht der aufgestellten regel.

Der deutsch-englische teil beschränkt sich i. a. darauf, nur modern-englische entsprechungen zu geben, so bei 'gerne', wo mit recht *fain* (das natürlich im englisch-deutschen teil verzeichnet ist) fehlt. Auch *habit* ist hier selbstverständlich nur unter 'gewohnheit' aufgeführt. Für 'morphium' ist zwar *morphine*, nicht aber *morphia* angegeben. Einer berichtigung bedarf die gleichsetzung von *novel* und 'novelle'. Unter 'eintrag', das nur im sinn von 'schaden' aufgenommen ist, vermißt man die bedeutung, die dem verbum *enter* '(in ein buch) eintragen' zugrunde liegt. Bei 'etwas' *(something; somewhat; some, any)* mußte notwendig zwischen subst., adv. und adj. unterschieden werden. Wenn die neubearbeitung es sich zur aufgabe gemacht hat, vor allem auch »neuere ausdrücke« aufzunehmen, so durfte man es für 'lichtbild' nicht bei *photograph* bewenden lassen, und *kinematograph* durfte nicht bloß in den englisch-deutschen teil aufgenommen werden, in dem man übrigens auch *lantern-lecture* vergeblich sucht.

Der druck des ganzen ist klar und übersichtlich, wie diese handlichen bändchen denn überhaupt allen ansprüchen genügen, die man an ein taschenwörterbuch billigerweise stellen kann. Von druckfehlern ist mir nur *to breath* (statt *breathe*) *one's last* (teil II s. v. Geist) aufgefallen.

Ludwigsburg (Württ.) Eugen Borst.

LITERATURGESCHICHTE.

Rupert Taylor, *The Political Prophecy in England.* (Columbia University Studies in English.) New York, The Columbia University Press. 1911. XX + 165 ss.

Although Dr. Taylor modestly says in his preface that he makes "no pretense of detailed study", he has successfully accomplished the difficult task undertaken by him, and has written a history of the political prophecy in England that is soundly based,

comprehensive, and sufficiently well-ordered. Congratulations are due him, and thanks as well. His book is the first account of a literary type that for several centuries played an important part in the history of England. The statement that the monograph "opens a new field for investigation by students of literary history" is no vain boast on the part of the author. Hitherto, there have been studies of isolated monuments, but there has been no attempt to see them in perspective. Moreover, Dr. Taylor has done more than open the field: he has cultivated it with excellent results.

In his first chapter he analyzes the forms of literary prophecy, distinguishing between what he calls the direct method and the symbolical. According to the latter, various disguises were adopted to obscure the characters involved. On the Continent before the twelfth century initials were used for this purpose, as in the *Oracula Sibyllina*. The form characteristic of English prophecy, however, was that popularized by Geoffrey of Monmouth, and called by Dr. Taylor the Galfridian method. It was distinguished by the use of animals and birds to represent definite individuals and by the great concreteness of its symbolism. Dr. Taylor gives Geoffrey the honor of "really introducing the political satire into England" (p. 8) and devotes the greater part of this first chapter to a discussion of *The Book of Merlin* and the *Vita Merlini*. His statement on p. 7 that prophetic episodes in the lives of saints before the twelfth century were "rarely concerned with political affairs" needs modification. One has only to read the accounts of such men as Paulinus, Oswald, and Aidan, given by Bede, to see how important a factor in the lives of the early kings was prophetic utterance. These prophecies, to be sure, though sufficiently concrete, were not cast in the form of animal symbolism. Accordingly, *The Book of Merlin*, which Dr. Taylor dates between 1120 and 1135, may properly be regarded as setting the fashion for subsequent political prophecy in England. Before the end of the twelfth century two other independent collections of prophecies came into existence, thus showing the interest taken in the form. These were *The Prophecy of Ambrosius Merlin concerning the Seven Kings*, attributed to John of Cornwall, and *The Prophecy of the Eagle*, the latter of which Dr. Taylor seems to regard (his statement of the case is not very clear) as representing the collection made by Giraldus Cambrensis.

Having explained the importance of Geoffrey's *Book of Merlin*

to the history of political prophecy, Dr. Taylor in his second chapter proceeds to discuss its source. He finds that it was essentially a translation from the Welsh, since its symbolism is unlike that of the earlier Continental prophecies and since its conventions are those of Welsh poetry. He has, I think, made his point and established beyond reasonable doubt that Geoffrey was telling the truth when he declared himself to be the translator of *The Book of Merlin*. Although the question of Geoffrey's veracity in this case has only by implication any bearing on the vexed problem of Walter Map's British Book and the *Historia Regum Brittaniae*, Dr. Taylor's argument must be taken into account in future discussions of all Geoffrey's works. His protest against the false interpretation of William of Newburgh's attack (p. 40 and note 40) should especially be noted.

In his third chapter Dr. Taylor gives an account of the chief monuments of the Galfridian tradition during the florescence of the type. He makes no attempt to study the prophecies chronologically but treats as representatives of the class *The Six Kings to follow King John*, *John of Bridlington*, the alliterative poem entitled *Saint Thomas of Canterbury*, *Thomas of Erceldoune*, and the collection printed in 1603 as *The Whole Prophesie of Scotland*. *The Six Kings*, of which Dr. Taylor prints in an appendix a Latin version from MS. Harley 6148 and a French version from MS. Harley 746, owes its importance to its long-continued history, since it goes back to *The Book of Merlin* and was variously revised. It is less developed in form, however, than the Latin poem attributed to John of Bridlington, which was written about 1364. Dr. Taylor fails to give his reasons for believing that both the latter poem and its commentary and prefaces were by the same anonymous author; but presumably he finds the evidence for connecting John of Bridlington with the work insufficient. Of the alliterative *Saint Thomas of Canterbury* in English, which contains prophecies relating to the reign of Edward the Third, Dr. Taylor knows two versions, that of MS. Hatton 56 in the Bodleian and that of MS. Camb. Univ. Libr. Kk. 5. The latter version, already printed by Lumby, is the longer and is in a northern dialect; the former, in Midland dialect, has not been edited, though Dr. Taylor prints the first twenty-nine lines in an appendix. It is to be regretted that he did not give the whole of the version, even though the substance of it

corresponds to MS. Camb. as far as it extends. Dr. Taylor thinks that the poem was "written shortly after the Battle of Poitiers in 1356". The prophetic elements in the *Thomas of Erceldoune* cycle are treated by Dr. Taylor with considerable fullness. He dissents from the opinion that the vaticinal portions of the romance were a later addition, and inclines to believe that the romantic elements were written to introduce the prophecies. His evidence on this point is hardly conclusive, however. On the other hand, he successfully combats the arguments of Sir James Murray and Professor Brandl that the poem was written in 1400, fixing its date as between 1388 and 1400. The remainder of the chapter is devoted to Scottish, Welsh, and Irish prophecies. In connection with his statement (p. 81) that Giraldus Cambrensis "quotes in substance a prophecy of St. Columba to the effect that a desperate battle should be fought at Down", the author might have noted Adamnan, *Vita sancti Columbae* iii, v, and compared that passage with another prophecy in i, xlix.

The fourth chapter of Dr. Taylor's work discusses the relation of prophecies to political events and shows how from being purely literary exercises they gradually became powerful party weapons. Henry the Eighth and his successors felt it necessary, indeed to prohibit them as a matter of dynastic safety. Of these propagandist prophecies one of the earliest and most interesting is the poem known as *Adam Davy's Dream*. Dr. Taylor's study of the date and authorship of this work is not conclusive, but it may perhaps lead to further investigation of the subject. The poem must have been written about 1315; and it is interesting to know that an Adam the Marshal was a person of some importance in Edward the Second's reign.

In his fifth chapter Dr. Taylor retraces his steps somewhat to sketch the development and decline of the type in England. This arrangement of material is a little confusing. It would perhaps have been better if he had considered the growth of Galfridian and Sibyllic prophecy, of Latin and vernacular works as such, in earlier chapters and had passed on to a discussion of the decadence of the *genre*. This decline was due to several causes, as he shows: legislative action, Tudor skepticism, and, oddly enough, the growing popularity of astrology. From the later fourteenth century, burlesques of the form are encountered. But Galfridian prophecy had spread to the Continent, as Dr. Taylor

shows in his final chapter, where it played an important rôle between the thirteenth and sixtéenth centuries, particularly in France. From a *Collection of Merlin's Prophecies,* made at the court of Frederick the Second, seem to come, as Dr. Taylor notes, the prophecies quoted here and there in the English prose *Romance of Merlin.* Perhaps also such prophecies as the one in Malory, bk. xi, chap. i, came from this source.

Princeton University.

Gordon Hall Gerould.

Alexander Müller, *Mittelenglische geistliche und weltliche lyrik des XIII. jahrhunderts (mit ausschluß der politischen lieder) nach motiven und formen.* (Studien zur englischen philologie 44, herausgegeben von Lorenz Morsbach.) Halle, Max Niemeyer. 1911. XI + 160 ss.

It is unfortunate that so much labor as has gone to the making of Dr. Müller's dissertation should have been spent to so little profit. Though he was obviously unfitted to undertake the task of giving a proper analytical and critical account of ME. lyrics in the first century of their growth, the discredit of his work should rest rather upon his professorial adviser than upon the author himself. Let me give the grounds for my rather sweeping criticism; and let me hasten to say that I do not wish to imply that Professor Morsbach — to whom English scholarship owes much — is more to blame than the rest of us. Every teacher with conscience and critical sense must be aware that at one time or another he has allowed work to pass that had no real merit. We have all sinned against the spirit of scholarship; and we shall do a service to the cause of living philological study by acknowledging our errors. Dr. Müller's monograph seems to me a typical case of misapplied activity, though by no means the worst of cases.

To begin with, the method employed is vicious. With the purpose of showing the development of the religious and secular lyric (leaving political songs out of account for no good reason) during the thirteenth century, the author is contented to analyze the subject-matter, the phraseology, and the verse-form of individual poems in chronological order. He deliberately foregoes any attempt to show the relationship of the lyrics to their Latin and French prototypes. In other words, he proposes a piece of inter-

pretative historical criticism. No fault can be found with him for that. But to suppose that the end is accomplished when such rough notes as might have been made for the scholar's private use are printed at tedious length is folly, and nothing less. Dr. Müller ends his work where it might well begin. His notes on individual poems are so mechanically made that they are worthless to others; and his very brief conclusions are either the commonplaces that have been reached by all readers of the lyrics, or somewhat crude reflections that have no value. We are given, in short, no ordered view of the development of the lyric: nothing but a little impressionistic criticism which we could well have spared.

In the second place, the dissertation lacks the only merit that could compensate for its wooden inadequacy of method. If it gave a complete list of thirteenth century lyrics and of the manuscripts containing them, it might have been serviceable. Unfortunately, Dr. Müller has a very incompiete knowledge of the manuscripts, and did not carry his investigation of printed materials so far as he should have done. For example, he does not mention MSS. Douce 139 and Rawlinson G. 22, which contain two lyrics from the early thirteenth century; and he seems not to know that MS. Trinity Coll. Camb. B. 14, 39 includes any songs except the one printed in *Reliquae Antiquae*. If he had taken the pains to go through the files of English and American philological journals, he would have added something to his knowledge. Again, that excellent anthology, *Early English Lyrics*, ed. E. K. Chambers and F. Sidgwick, 1907, would have revealed to him much that he has overlooked; while Mr. Chambers's essay, *Some Aspects of Mediaeval Lyric*, though not exhaustive, might have given him a correcter notion of the whole matter. He ought, moreover, to have known *Early Bodleian Music*, ed. Sir John Stainer, 1901. Miss Hilda M. R. Murray's edition of *Erthe upon Erthe* (EETS. 141), 1911, he could not have used, but it will show him how inadequate a discussion of that poem he has given.

Princeton University.

Gordon Hall Gerould.

Wilhelm Wetz, *Die lebensnachrichten über Shakespeare, mit dem versuch einer jugend- und bildungsgeschichte des dichters.* Mit dem bilde des verfassers. Heidelberg, Winter 1912.

Dieses buch besteht aus fünf kapiteln. Das erste geht mit der »Theorie von dem ungebildeten schauspieler Shakespeare oder Shaxper aus Stratford« ins gericht, auf deren grundlage die Baconianer das schwindelnde gebäude ihrer schlüsse errichten. Als neu an diesen darlegungen ist mir nur die behandlung der bekannten Manninghamschen anekdote aufgefallen, wie Wilhelm der Eroberer vor Richard III. kam. Wetz meint nämlich, wenn sich der spaß überhaupt zugetragen habe, so offenbar zur zeit, als »die schöne Emma, die müllerstochter von Manchester, mit der liebe Wilhelms des Eroberers« gespielt sei, und zwar seien die helden dann die darsteller Wilhelms des Eroberers und Richards III. bei der Shakespeareschen truppe um etwa 1594 gewesen und nicht notwendig Shakespeare einer von ihnen. Der schluß ist schwerlich zwingend.

Das zweite kapitel beschäftigt sich mit Shakespeares jugendjahren in Stratford und behandelt mit liebevoller ausführlichkeit die vorzüge des aufwachsens auf dem lande vor der kindheit in der stadt. Zugrunde liegt diesen ausführungen das bestreben, die anschauung zurückzuweisen, »daß die beschränkten bildungsmöglichkeiten eines dorfes oder einer kleinstadt das aufkommen eines großen geistes hindern müßten«. Im gegensatz dazu weist der verfasser nach, wie gerade das leben in der ländlichen umgebung die »ideale pädagogische forderung erfüllt, daß es das heranwachsende kind fast nur mit dingen in berührung bringt, die es auf der betreffenden altersstufe allein oder mit hilfe seiner umgebung sich leidlich klar machen kann«. Diese these dürfte im zeitalter der landerziehungsheime und der arbeitsschule wohl nirgends mehr auf widerspruch stoßen. Die art dagegen, wie sie im einzelnen begründet wird, ist eine lehrreiche pädagogische abhandlung an sich, mit dem herzen geschrieben und sichtlich von eigener erfahrung diktiert, daher auch dort noch dankenswert, wo sie sich von Shakespeare sehr weit entfernt. Bei der bemerkung über Shakespeares naturkenntnis, »die schon oft das erstaunen der wissenschaftlichen forscher hervorgerufen hat«, wären doch vielleicht einige abzüge angebracht, die sich aus dem verhältnis des damaligen menschen zur natur ergeben. Auch Shakespeare ist ein kind seiner zeit und beobachtet die natur nicht wie etwa die Droste. Auch Edmund Voigt, »Shakespeares naturschilderungen«, der diese dinge neuerdings behandelt, ist bei weitem nicht kritisch genug. Schon ein aufsatz der Quarterly Review

vol. 178, s. 348 (1894) bemerkt, daß der kuckuck dem hedge-sparrow nicht den kopf abbeißt, daß das wiesel nicht als "night-wandering" bezeichnet werden kann, daß Shakespeares ansichten über die bienen total unrichtig sind uam. — Daß die dörfliche umgebung Shakespeare die wahrnehmung aufgedrängt habe, wie das handeln der menschen im wesentlichen durch gewisse, in der stadt durch die »kulturschminke« mehr verdeckte, ursprüngliche leidenschaften, liebe, haß, selbstsucht, ehrgeiz usw. bestimmt werde, heißt seiner menschenkenntnis ein schlechtes zeugnis ausstellen. Wer hätte diese schminke denn leichter durchschaut als eben Shakespeare? Dagegen wäre meines erachtens eher auf das konto seines aufwachsens auf dem lande sein starker zug zur romantik zu setzen gewesen. Die realisten Chaucer wie Ben Jonson, wie Lillo sind Londoner kinder! — Das dritte kapitel ist überschrieben: Die zuverlässigkeit der nachrichten über englische dichter aus dem sechzehnten und siebzehnten jahrhundert. Die entstehung einer legende, die schließlich als historisches faktum gilt, wird hier lehrreich dargetan an der geschichte von Surrey und Geraldine, die sich im kern als ein fantasieerzeugnis Thomas Nashes erweist.

Der hauptwert des buches steckt in seinem vierten kapitel, das mit vorbildlicher klarheit und kritischer schärfe »die mündliche tradition über Shakespeare« prüft, wie sie Ward, Aubrey ua. aufzeichnen. Diese abhandlung wird jedem die wertvollsten dienste leisten, der bisher den genannten ohne kommentar so schwer richtig einzuschätzenden mitteilungen hilflos gegenüberstand. Gegenüber Ward, der sich so auffällig wenig mühe gab, mehr zu notieren, als das gerücht ihm zutrug, hebt Wetz John Aubray besonders hervor, der um 1680 eine fülle wertvoller nachrichten über Shakespeares zeit sammelte. Dieser mann geht in der tat auf die suche, spürt leute auf, die noch etwas wissen, und scheut dabei keine mühe. Seine beste quelle ist der schauspieler William Beeston, der 1682 mehr als achtzigjährig starb; dessen vater war mit Shakespeare eine zeitlang schauspieler in derselben truppe gewesen, und von ihm namentlich hatte er so viel kunde von der ältern zeit, daß ihn Dryden »die chronik der bühne« nannte. Wetz hebt hervor, daß deshalb die von ihm herrührenden nachrichten vertrauenswürdig seien. Es ist vornehmlich die, daß Shakespeare »schauspieler an einem der theater war und außerordentlich gut spielte, Ben Jonson dagegen nie ein guter schauspieler war, aber ein stück vortrefflich einzustudieren

verstand« und ferner die, wie Wetz meint, völlig zu unrecht von der forschung meist beiseite geworfene bekundung: »er verstand latein ziemlich gut, denn er war in seinen jüngeren jahren schulmeister auf dem lande gewesen«. — Die wilderergeschichte dagegen lehnt Wetz ab, berücksichtigt aber dabei wohl zu einseitig die äußern zeugnisse, statt das, was in den stücken dafür spricht, mit heranzuziehen. Daß die verse auf Combe nicht von Shakespeare sind, war schon früher bekannt, daß Davenant Shakespeares sohn, von jeher mehr als zweifelhaft; Wetz glaubt diese anekdote auf das mißverständnis einer späteren zeit zurückführen zu können, die die elisabethanische bedeutung von son = »jünger, schüler«, nicht mehr begriffen habe, immerhin eine gewagte erklärung. Den bekannten god-father-scherz weist er schon in einer sammlung von 1629 nach. Interessant ist die feststellung, daß der armeearzt bei den parlamentstruppen James Cooke, der um 1644 die verwitwete tochter Shakespeares Mrs. Hall kennen lernt, sich für sie nur als ehemalige gattin des bedeutenden arztes Hall und besitzerin von dessen medizinischen büchern interessiert. Von ihrem vater erwähnt er kein wort, ein gewiß typischer fall.

Das letzte kapitel ist überschrieben: »Shakespeares literaturkenntnis und die eigenart seiner künstlerischen persönlichkeit.« Vielleicht hätte der verfasser selbst diesen titel noch vor dem druck geändert. Er besagt zu viel. — Halliwell-Philipps hatte für Shakespeares Stratforder zeit — nur von dieser wird gehandelt — einen unliterarischen charakter angenommen. Die entgegengesetzte these verficht nun Wetz, indem er alles das, was uns an der kenntnis der Shakespeareschen jugend fehlt, durch transplantationen vom biographischen körper verwandter dichter ersetzt. Hebbels und Burns' lesehunger werden angeführt und die eifrigen bildungsbestrebungen namentlich des letztern so im einzelnen beschrieben, daß man zeitweilig in eine Burns-biographie geraten zu sein glaubt. Auch der junge Dickens wird herangezogen. So sehr man Wetz bei diesen wohldurchdachten betrachtungen recht geben wird, kann man sich unmöglich der schlußfolgerung anschließen, daß auf Shakespeare stärker als alle andere lektüre die bibel gewirkt habe, so daß gewisse tragische grundanschauungen wie die vom walten einer höhern gerechtigkeit im lauf der dinge, die schon hier auf erden ihre erfüllung finde, auf seine ersten religiösen eindrücke und sein bibelstudium zurückgriffen. Wetz selbst führt im

folgenden satz schon aus, daß diese anschauungen gemeingut der zeit und bei Hall und im *Mirror for Magistrates* zb. in derselben weise zu finden seien. Warum aber soll ein einzelner für etwas allgemeingültiges eine spezielle quelle nötig haben? — Im einzelnen macht Wetz hier in sehr plausibler weise auf die mittel und möglichkeiten in der provinz aufmerksam, zu büchern zu kommen. Hatte doch auch der captain Cox in dem abgelegenen Kenilworth nach Lanehams berühmtem brief eine nicht unbeträchtliche bibliothek. — Der letzte abschnitt dieses kapitels ist Shakespeares künstlerischer persönlichkeit gewidmet. Er enthält großenteils eine scharfsinnige auseinandersetzung mit Diltheys ansichten über Shakespeare und könnte geradezu als rezension von dessen »erlebnis und dichtung« angelegt gewesen sein. Die art, wie Dilthey Goethe mit Shakespeare kontrastiert, will Wetz nicht gelten lassen. Dilthey meint, daß Goethe die außenwelt für sich verarbeitet, während sich Shakespeare an die außenwelt hingibt. So bringt Goethe als dichter »das persönliche erlebnis, die bildende arbeit an ihm selbst zum ausdruck«, Shakespeare »besaß kein bedürfnis, in sich einen zusammenhang von energischen überzeugungen herzustellen oder ein selbst von imponierender macht zu gestalten«. Wetz bestreitet beide sätze. Mag von dem menschen Goethe das gesagte unfraglich gelten, als künstler muß er doch die dinge objektiv nehmen; wenn er sich selbst schildert, muß er sie von sich loslösen und unabhängig von sich anschauen, und wenn er da hinter Shakespeare zurückbleibt, so bezeichnet das eben einen gradunterschied. In diesem punkt wird man meines erachtens Wetz beistimmen, schwerlich aber in seiner polemik gegen die these Diltheys, daß es Shakespeare nicht so sehr auf die ausbildung einer weltanschauung angekommen sei. Die frage ist schwierig und verlangte zunächst einmal die beantwortung der vorfrage, ob aus Shakespeares stücken sich überhaupt auch nur einigermaßen seine eigene anschauung von den dingen ersehen läßt. (Vgl. meinen versuch in der Internationalen monatsschrift September 1912, 'Shakespeare als volksdramatiker'.) An einer andern stelle (s. 61) seines buches erschließt Wetz zb. aus dem *Kaufmann von Venedig* für Shakespeare eine »verachtung des mammons«.(!) So einfache rückschlüsse aus der darstellung märchenhafter geschehnisse auf das praktische denken des autors sind ganz gewiß unzulässig. Und wenn er die »Komödie der irrungen« mit Ulrici als »eine satire auf das menschliche wahrnehmungs- und erkennungsvermögen«

bezeichnet, so bedeutet das meines erachtens einen argen rückfall in die glücklich überwundene haec-fabula-docet-theorie, die selbst an unsern töchterschulen (»was lehrt uns dieses gedicht?«) nachgerade ausstirbt. Der fragliche gedanke hat weder zur konzeption geführt, noch ist er der zweck des betreffenden kunstwerks geworden, noch verdient er überhaupt für einen normal denkenden menschen eine künstlerische verkörperung. — Auch mit der anführung anderer beispiele verfällt Wetz dem üblichen fehler, Shakespeare zu viel zuzusprechen. Wenn er im Macbeth schildert, wie die schreckensherrschaft auch das verhältnis der einzelnen untertanen zueinander vergiftet, so sieht er nicht mehr als andere leute, wie Wetz meint, denn auch Holinshed hatte das alles schon angedeutet, er kann es nur darstellen. Es ist dies rein technische können, worin neun zehntel der künstlerischen bedeutung liegt, das in der gelehrten betrachtung immer gefahr läuft, beiseite geschoben und durch irgendwelche fähigkeiten ersetzt zu werden, die deshalb nicht das wesentliche sind, weil sie tausend unbekannte leute auch besitzen.

Treffender dagegen ist das, was Wetz im anschluß an seine früheren ausführungen Dilthey über Shakespeares menschenauffassung entgegenhält. Hier ist in der tat der finger auf Shakespeares festeste anschauung gelegt, die ihn sichtlich viel beschäftigt hat: in der frage, wie ein mensch durch eine bestimmte naturanlage orientiert ist, so daß sein handeln von dieser abhängt. Ich möchte noch weiter gehen und sagen: ihn beschäftigt intensiv die frage, inwiefern in gewissen naturanlagen, die den menschen regieren, die eigenschaften komplimentär bedingt sind, ja, wie gewisse physische sich zu psychischen verhalten (vgl. meinen aufsatz GRM. jahrg. 1912, s. 333ff. und A. a. C. I, II 46, 58, II, VI 114, III, III 31 uö.). Hier hat man es mit festem grund und boden zu tun, denn dies sind dinge, die sich aus den quellen nicht ergeben, die das publikum nicht verlangt, und die sich so bei den andern nicht finden. Von der loyalen politik, die Wetz mit recht bei ihm unmißverständlich ausgesprochen findet, gilt das schon weniger, so wahrscheinlich sie auch aus andern gründen Shakespeares persönlichem credo entspricht. — Aber alles das will im grunde gegen die beschriebenen seiten der Diltheyschen auffassung von Shakespeare nichts besagen, denn es ist nicht schwer möglich — an anderer stelle soll der nachweis dafür versucht werden —, widersprüche bei Shakespeare bloßzulegen, die die

einheitlichkeit der weltanschauung in seinem werk und wohl auch, was durchaus nicht damit zusammenzufallen braucht, in seinem persönlichen denken mehr als in frage stellen.

Immerhin sind die geistreichen argumente von Wetz außerordentlich lesenswert. Wie denn überhaupt dieses buch von neuem den großen verlust, den wir mit seinem tode erlitten haben, schmerzlich zum bewußtsein bringt. Hans Hecht hat seiner in einem vorwort feinsinnig und pietätvoll gedacht. Der verlagsbuchhandlung haben wir zu danken für ein vortreffliches bild des verstorbenen, das den band schmückt. Mit liebenswürdigem, klugem und ehrlichem auge schaut es den betrachter an, und seine züge rufen den eindruck wieder wach, den jedes zusammensein mit ihm erzeugte:

His life was gentle, and the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the world, "This was a man!"

Jena. Levin L. Schücking.

The Works of Thomas Deloney. Edited from the earliest extant editions & broadsides with an Introduction and Notes by Francis Oscar Mann. Oxford, Clarendon Press, 1912. XLIII + 600 ss. Pr. sh. 18 net.

Die vorliegende gesamtausgabe der werke Deloneys kommt einem dringenden bedürfnis entgegen. Gab es doch bisher nur ein paar verstreute neudrucke seiner schriften, begleitet von einigen ebenso verstreuten kommentaren. Das verdienst, die bedeutung Deloneys innerhalb der elisabethanischen literatur richtig erkannt zu haben, kann wohl die deutsche wissenschaft für sich in anspruch nehmen. In einer zeit, wo der name Deloney selbst in monographien über sein zeitalter noch nicht zu finden war, wurde er bereits von Alois Brandl in seinen vorlesungen ausführlich gewürdigt; unter seiner Aegide entstanden auch die beiden arbeiten von A. F. Lange über *Gentle Craft* (1903) und von R. Sievers über D.s tätigkeit als balladenschriftsteller (1904). So viel neues Mann auch im einzelnen bringen mag, ist doch seine stellung gegenüber diesen beiden vorläufern eine eigentümliche, indem er den letzteren überhaupt nicht zu kennen scheint und die anerkennung des ersteren, der ihm in glänzender weise vorgearbeitet hatte, auf ein paar gelegentliche verweise in den anmerkungen einschränkt; ebensowenig erfahren wir etwas über die bisherigen neudrucke von D.s romanen.

Es gelingt Mann, *Jacke of Newberie, Thomas of Reading* und die *Strange Histories* in etwas früheren versionen als bisher wiederzugeben, was jedoch für die gestalt der texte nicht weiter von belang ist. Über die berechtigung, die dichtung *Canaans Calamitie* Deloney zuzuschreiben, wird man verschiedener ansicht sein können; die gründe, die Mann für D.s autorschaft vorbringt, sind schwerlich ausreichend; nur eine sorgfältige stilkritische untersuchung kann hier die entscheidung bringen. Auf noch viel schwächeren füßen stehen indessen die gründe, durch die sich Mann bewegen läßt, im appendix die prosaerzählung *The Pleasant and Sweet History of patient Grissell* seinem autor zuzuschreiben.

Die einleitung, die eine lebensbeschreibung, eine gut geschriebene skizze über D.s romane und ihr verhältnis zur sonstigen elisabethanischen prosa und eine betrachtung D.s als balladendichter enthält, bringt einige neue einzelheiten, vor allem über D.s genaue lokalkenntnis von Newbury und dessen umgebung sowie seine verwendung von namen bekannter familien aus Berkshire in den romanen. Manche anregung von Lange, vor allem über den einfluß des dramas auf die komposition von D.s romanen, hätte hier leicht noch vertieft werden können. Ob der *Garland of Good-Will* wirklich identisch ist mit dem *Garden of Good Will* (Stat. Reg. 5. März 1593), möchte ich dahingestellt sein lassen; Sievers (aao. s. 4) glaubt nicht an die identität, sondern vermutet hinter dem letzteren titel ein religiöses werk. Auch darin rächt sich die unkenntnis von Sievers' schrift, daß Mann die identität des "Book for the Silk Weavers", das in dem brief des Mayor von London im jahre 1596 erwähnt wird, mit *Jacke of Newberie* übersieht. Schwerlich zu rechtfertigen ist auch die behandlung von D.s tätigkeit als balladendichter hinter der als romanschriftsteller. Ist doch die erste der ausgangspunkt für die zweite gewesen.

Der hauptwert der ausgabe liegt in den vortrefflichen anmerkungen zu den drei romanen, die eine menge abgelegenen materials zur erklärung beibringen. Erst jetzt sehen wir, in welchem umfange Deloney sich an die volkstümliche tradition seiner zeit anlehnt. Anspielungen, die bisher rätselhaft waren, werden erklärt, wertvolle quellennachweise erbracht, so zb. Lhuyds *Breuiarie of Britayne* (1573) für die erzählung von St. Hugh, parallelen aus Grafton und Holinshed angeführt, topographische einzelheiten erläutert. Besonders lehrreich sind die belege über

die herkunft aus dem leben gegriffener figuren wie Peachy, Sir John Rainsford, Cornelius of the Guard, Master Baltazar, Martin Bryam, Wallis uam. Hin und wieder wird man allerdings auch in den anmerkungen der ansicht des herausgebers nicht beipflichten können. Aus inneren gründen ist es schwer denkbar, daß *Thomas of Reading* vor *Gentle Craft* entstanden ist. Nichts spricht dafür, daß *The Pleasant History of the Life and Death of Will Summers* (1676) der neudruck einer älteren schrift ist (s. 515). Auch die verbindung der fabel von *Crispin and Crispianus* mit Shakespeares »Romeo und Julia« schwebt in der luft (s. 523). Die anmerkungen zum *Garland of Good Will* und den *Strange Histories* leiden stark unter der unkenntnis der vorarbeiten von Sievers. Obwohl Mann bezüglich der quellen oft zu denselben resultaten wie Sievers kommt, bedeuten gegenüber dessen tieferem eindringen in die materie seine eigenen darlegungen im großen und ganzen doch einen rückschritt. Nur in seltenen fällen, wie bei der heranziehung von Brices dichtung *The Register* zur ballade von *The Dutchesse of Suffolkes Calamitie* (s. 588) erhalten wir neue anregungen. Die brauchbarkeit der ausgabe würde endlich noch sehr gewonnen haben, wenn der herausgeber sich entschlossen hätte, für seine wertvollen anmerkungen, die auch für die erklärung anderer elisabethanischer schriftsteller von bedeutung sind, einen index beizugeben.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

Karl Neßler, *Geschichte der ballade Chevy Chase.* (Palaestra 112.) Berlin, Mayer & Müller. 1911. XII + 190 ss. Pr. M. 5,—.

Die abhandlung gibt ein genaues und vollständiges bild der geschichte dieser beliebten ballade, die als typus für stoff- und motivwanderungen innerhalb der engl. ballade gelten kann. Der verf. geht aus von einer prüfung der beiden hauptfassungen, in denen die ballade *Chevy Chase* erhalten ist. Die eine (A) ist in einer liederhandschrift aus der mitte des 16. jahrh., die andere (B) in Broadsidedrucken oder Chapbooks aus der mitte des 17. jahrh. auf uns gekommen. Der von Wright 1860 begründeten ansicht gegenüber, nach der einer gewisser Richard Sheale der verfasser von A sei, gelangt Neßler auf grund überzeugender schreiber- und stilkriterien zu dem ergebnis, daß Sheale »weder dichter von *Chevy Chase* noch schreiber von A, sondern höchstens aufzeichner oder diktierer eines fach zersungenen textes von A« sein kann. B hält er für einen mehr-

ableger des A-textes, der bei wesentlich gleicher komposition nur in auffassung, metrik und diktion die charakterzüge der moralisierenden straßenballade aufweist, während A der volksballade angehört. Eine vergleichung der fassung A von *Chevy Chase* mit der stofflich verwandten ballade über die schlacht von Otterburn und die beziehungen beider zur geschichte, ergibt eine abhängigkeit der ersteren von der letzteren und stellt fest, daß die *Ballade von Otterburn* weit mehr historische treue besitzt als *Chevy Chase*. Während jene von einem historischen kriegszug der Schotten gegen die Engländer ausgeht, tritt in *Chevy Chase* noch das aus anregungen der wirklichkeit und der romanzenliteratur stammende wilderermotiv hinzu, so daß in ihr der kriegszug zu der durch das wilderermotiv bestimmten privaten fehde zwischen Percy und Douglas wird.

Nachdem der verf. so die entstehung der ballade aufgezeigt hat, verfolgt er noch die geschichte einiger für *Chevy Chase* charakteristischen motive in der epischen literatur des englischen mittelalters und stellt weiterhin das fortleben der ballade an der hand zahlreicher belege dar, allerdings in rein chronistischer weise. Nur bei Percy und Chatterton erhebt sich die darstellung über das chronistische. Auch der wirkung von *Chevy Chase* auf die deutsche literatur ist ein kapitel gewidmet. Der wert des buches wird erhöht durch den abdruck der fassungen A und B in gegenüberstellung mit allen varianten und den lesarten der herausgeber Percy, Skeat und Child.

Pforzheim. Fritz Jung.

NEUESTE LITERATUR.

Agnes and Egerton Castle, *Love gilds the Scene and Women guide the Plot.* Tauchnitz edition, vol. 4333. Leipzig 1912. 327 ss. Pr. M. 1,60.

Die Tauchnitz Edition hat bis jetzt den deutschen lesern 3 bände von Egerton Castle geboten und 12 andere, die er zusammen mit Agnes Castle geschrieben hat.

In dem vorliegenden bande leiten frauen der höchsten kreise, an der spitze Lady Kilcroney, von vornherein das komplott, zunächst gegen den klub "The Owl and Nightingale" und dessen präses Beau Stafford, einen junggesellen, der ihre ehemänner verführt. Die vergeltung bleibt nicht aus. Stafford, der sich lächerlich gemacht sieht, sinnt auf rache. Er verleitet die jüngste von

ihnen, Mrs. Molly Lafone, die noch immer *the bride* genannt wird, zu einem Rendezvous, das bekannt werden soll, wird dabei aber von deren schwester Prue(dence) eingefangen und verstärkt nun die zahl der ehemänner, die hin und wieder über die stränge schlagen, um immer wieder von den klugen frauen gebändigt zu werden. Der ganze fröhliche kreis erregt unsere teilnahme in seinem geselligen verkehr in London, in den verschiedenen wirtshäusern auf der reise nach Bath, reich an galanten abenteuern, dann in dem fashionablen bade selbst, wo die rennen und der sport aller art die männer, toilettenfragen und landpartien die frauen ganz in anspruch nehmen. Das ganze atmet leichtlebigkeit, wenn nicht leichtfertigkeit auf seiten der ehemänner und ehefrauen. Die behandelten ehepaare sind lebenswahr geschildert, so Lord Kilcroney und seine kluge frau Kitty, Sir Jasper Standish und seine eifersüchtige, stets in tränen schwimmende Julia, der sportsmann Mr. Lafone, of Haughley und seine kokette Molly, eines landpredigers intrigante tochter, und last not least Beau Stafford und seine unschuldige Prudence, Mrs. Lafones jüngere schwester.

Der roman sucht und findet seinen zweck in angenehmer unterhaltung des lesers, er entwirft ein treffliches bild des lebens in den vornehmen und wohlhabenden kreisen des ancien régime in England. Auch Frankreich findet seine charakteristischen vertreter, wie Madame Eglantine (Susanne Dubois), die Modistin, und den friseur M. Ildefonse, der seine rolle als Marquis de Valois-Monfort de Brissac eine zeitlang geschickt spielt, mit den vornehmen damen flirtet und schließlich die für ihn passende ehe mit der modistin, seiner landsmännin, eingeht.

Wenn auch das schwert den englischen edelleuten ziemlich lose sitzt, so bleiben uns doch nervenerregende situationen erspart. Auch spannende seelenkonflikte bieten uns die verfasser nicht, behaglichkeit, die kleine familienintrigen nicht stören können, ist der grundton von anfang bis zu ende.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Baroness von Hutten, *Sharrow*. Tauchnitz Edition, 2 vols. 4330 u. 4331. Leipzig 1912. 270 + 270 ss. kl. 8°.

Sharrow wird von der englischen kritik als das beste der werke der baroness von Hutten bezeichnet, die bis jetzt fünf bände in der Tauchnitz Edition veröffentlicht hat: *The Halo* (France), *Kingsmead*, *The Lordship of Love* (2 vols, Italy) und *The Green*

Patch (Italy and Ceylon). Die Westminster Gazette hat das wesen ihrer schriften am besten mit den worten ausgedrückt: "No other writer except perhaps Mr. Henry James gives us such a vivid picture of English aristocratic tradition. Perhaps no other writer can." Um eine aristokratenfamilie, die ihren stammbaum bis ins mittelalter verfolgt, handelt es sich auch hier, um die familie de Charreau (Sharrow). Ein de Charreau kam unter könig Johann nach England und erhielt von ihm das stammschloß, in dem der roman zum größten teile spielt. Alle echten Sharrows sind rothaarig, häßlich, trinksüchtig und hartnäckig bis zum wahnsinn in haß und liebe, vor allen dingen in der liebe zum angestammten besitz, getreu ihrem wahlspruch: *Ce que Charreau possède, Charreau garde.*

Die handlung ist außerordentlich spannend, fein entwickelt und enthält eine menge höchst dramatischer szenen. Der junge lord Sandy Sharrow und sein großonkel haben die charaktereigenschaften der Sharrows bis ins letzte drittel des 19. jahrhunderts getreulich bewahrt. Wir verfolgen mit wachsender teilnahme die beziehungen des jungen lord zu seinen eltern — die mutter Antoinette ist eine Französin —, seinem bruder Sidney Sharrow, seinem großonkel, dem alten lord, sowie zu den drei frauen, der pfarrerstochter Viola Wymondham, seiner braut, der erzieherin miß Maggie Penrose und seiner frau, Mary Wymondham.

Wunderbar ist die gestalt der verräterischen Spanierin Maria Paz, Sidney Sharrows witwe, gezeichnet, deren versuch, nach ihres mannes tode einen sohn und erben unterzuschieben, mißlingt.

Wenn auch die beiden Sharrows der hohen aristokratie angehören, so sind doch die übrigen personen nichts weniger als aristokratisch, so Sandy Sharrows jugendfreund Ben Frith und seine familie, so die spanischen verwandten von Maria Paz, so vor allen dingen der ganze kreis von bekannten, der den jungen lord während seines exils in Paris umgibt.

Echt englisch ist das verhältnis der gesamten dienerschaft auf schloß Sharrow zur herrschaft geschildert, mit dem steward Mr. Dingle und seiner wohlbeleibten tochter an der spitze. In patriarchalischer abhängigkeit vom schloßherrn führen auch die gutseingesessenen, die familien der Linters und Babbages, seit jahrhunderten ein bescheidenes, aber zufriedenes dasein. Man glaubt, Washington Irvings Squire am ende des 19. jahrhunderts wieder aufleben zu sehen. Es ist selbstverständlich, daß diese

behaglichkeit nicht durch fragen der politik gestört wird; die stellung Englands zur übrigen welt im letzten teile der ära der königin Victoria, sein ungeheurer aufschwung in kommerzieller und industrieller beziehung, das alles übt keinen einfluß auf die handlungen dieser altmodischen menschen aus. Nach vielen irrungen das glück am eigenen herd, in der eigenen familie, das ist es, was der junge lord Sharrow sucht und findet.

Ein gefühl der tiefsten befriedigung befällt den leser bei der lektüre dieses neuesten romans der baroness von Hutten, Sharrow wird der verfasserin sicher zu den alten freunden viele neue erwerben. Heimat und familiensinn, die in den erzeugnissen der neuesten literatur so oft vermißt werden, *this Feeling has come back.*

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

C. N. and A. M. Williamson, *The Guests of Hercules.* Tauchnitz edition, vol. 4337 u. 4338. Leipzig 1912.

Die verfasser von *The Lightning Conductor, Lady Betty across the Water, The Motor Maid, Lord Loveland discovers America* und *The Golden Silence* liefern hier einen neuen beweis ihres echt künstlerischen könnens. Die heldin der spannenden erzählung ist Mary Grant, die in dem schottischen kloster Saint Ursula-of the-Lake fern von der welt bis zum vierundzwanzigsten jahr erzogen ist. Anschaulich bis ins einzelne ist ihre erste reise von London nach Monte Carlo im *train de luxe* beschrieben, wo sie unter den gästen des Herkules eine ebenso naive wie hervorragende rolle spielt. Natur und menschen sind in herrlicher sprache so wahr und unverfälscht dargestellt, daß diese darstellung allein schon alles, auch das allernebensächlichste anziehend macht. Die spielsäle, das spiel selbst sind meisterhaft geschildert, wie es nur ein genauer kenner und feiner beobachter weltmännischen lebens versteht. Der leser wird selbst mit fortgerissen, er glaubt, südliche luft zu atmen, und ist nur zu geneigt, sich mit den glücklichen menschen zu identifizieren, in deren adern das blut schneller rinnt, aus deren augen die freude heller strahlt als bei den menschen des kalten nordens. Und nun die erlebnisse der heldin! Ihr glück und dessen umschlag am spieltisch, ihre fahrt im Hydroäroplan *Flying-Fish*, ihr zusammentreffen mit dem römischen prinzen Giovanni della Robbia wirkt wie ihre ganze persönlichkeit elektrisierend auf ihre umgebung und den leser. Aus der schottischen novize wird eine weltdame, die braut des prinzen

Vanno della Robbia. Die unglückselige verwechslung des vorlebens von Mary Gaunt, der falschen und schuldigen, und Mary Grant, der keuschen und reinen, benutzt durch eine intrigantin, schaffen einen zustand höchster, nervenerregender spannung. Auch die persönlichkeiten des schwermütigen kapitäns Hannaford, des biedern Jim Schuyler, des verliebten Maharajah of Indorwana, des schurkischen ehepaars Lord und Lady Dauntrey und last not least der liebenswürdigen Molly Maxwell, *Miss Grant's very bestest friend,* wie sie sich selbst nennt, erregen unsere lebhafte teilnahme. Alles in allem vereinigt dieser neueste roman reizende naturschilderungen, eine spannende handlung und eine sittlich erhebende, versöhnende lösung.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

VERSCHIEDENES.

Who's Who in America. A Biographical Dictionary of notable living men and women of the United States. Vol. VII: *1912—13.* Ed. by Albert Nelson Marquis. Founded, 1899. Revised and reissued biennially. Chicago: A. N. Marquis & Co.; London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 2520 pp. Pr. $ 5,—.

Dieses werk stellt sich dem englischen *Who's Who* und dem deutschen *Wer ist's* würdig an die seite. Es enthält nicht weniger als 18794 biographien bekannter amerikanischer persönlichkeiten, und da die biographischen skizzen meist von den behandelten personen selbst durchgesehen sind, dürfen die darin enthaltenen angaben durchweg als authentisch, zuverlässig und *up to date* gelten. Seit der vorigen ausgabe ist das werk um 204 seiten mit 2928 neuen biographien angewachsen. Angehängt ist ein verzeichnis der aufgenommenen persönlichkeiten nach ihren wohnsitzen in den einzelnen amerikanischen staaten und städten oder in auswärtigen ländern.

Das buch ist ein unentbehrliches nachschlagewerk für jeden, der sich für Amerika und amerikanische verhältnisse interessiert.

J. Hoops.

MISCELLEN

ZUR ALTENGLISCHEN WORTKUNDE.

1. *eftðrægan* = *? eftðercian* 'recalcitrare'.

Im dritten hefte des 44. bandes dieser zeitschrift, s. 467, habe ich dagegen einspruch erhoben, daß das NED. die Epinalglosse Arrius *faag* als ae. beleg für me. *faw* 'variegated' verwendet. Denselben einspruch muß ich erheben gegen die verwendung der kentischen glossen *ðeh ðu þercce* 'si contuderis' (WW. 83[35]), Prov. 27[22], und *ðerccedum* 'feriente' (WW. 83[37]), Prov. 27[22], als ae. belege für das ne. verb *thrash, thresh*. Nun ist es ja wahr, daß sich das NED. auf Zupitza berufen kann, der laut den anmerkungen Wülkers ersteres als für *þersce*, letzteres als für *ðerscendum* stehend ansah, aber — dünkt mich — doch wohl nicht als verschreibungen, wie das NED. annimmt[1]), sondern als zu recht bestehende formen eines kentischen *þercan*. Und das ist der einzig richtige standpunkt, den auch Kluge im ags. Leseb.[3], s. 212 a, einnimmt, indem er im Glossar verzeichnet *þerccan* kent. = *þërscan*. Von meinen ausführungen über *þeran* 'irruere', *ā-þeran* 'aspernari', *þercan* 'ferire, contundere' (ESt. 44, 328—29) freue ich mich, sagen zu können, daß sie die (briefliche) billigung Lidéns gefunden haben. Daß auch die Prudentiusglosse bei Napier OEGl. 46, 29 zu *þercan*, und nicht zu *þerscan* gehört, habe ich jüngst (ESt. 44, 465) wahrscheinlich gemacht, und so ist auch dieser beleg des 11. jahrhunderts recht zweifelhaft und sollte wohl im NED. mit einem fragezeichen versehen werden. Neben *þercan* dürfte auch *þercian* bestanden haben, wenn anders das in der einleitung zum Lukas der Lindisf. Evangelien, s. 3[6], vorkommende *eft drægend* 'recalcitrantem' schlechte schreibung für *eft ðrægend* ist und als Metathese von *eft ðergend* anzusehen. Vergleiche die variante

[1]) Und auch ich einst Zupitza verstand; siehe ESt. 43, 329.

threche zu *thresche (þresshe)* im Cursor M. 4744. Der ganze satz in der Lukas-einleitung lautet:

ðone	*long*	*wiþ*	*priclom*
quem	diu	contra	stimulos

eft drægend driþ gecease.
recalcitrantem dñs elegisset.

Recht zweifelhaft scheint mir ferner zu sein, ob das NED. wohl daran getan hat, die geschichte des verbs *thrash, thresh* unter dem gesichtspunkte darzustellen, daß die bedeutung in erster linie ist 'to thresh (thrash) corn etc.', und daß von da aus sich die übrigen bedeutungen entwickelt haben: . . . 'within historical times', heißt es in der einleitung, 'the chief mode of threshing was beating with the flail, whence the word came to be applied fig. to knocking, beating or striking generally, and esp. of a person in battle or in punishment." Wenn dem so wäre, hätte Ælfred in seiner übersetzung von Gregors Cura Pastoralis (CP. 160[6]) bei wiedergabe von dessen zitat aus Ezechiel 4, 2 pones arietes in gyro gar nicht daran denken können, dem sinne durch *ðerscaþ ðone weall mid rammum* gerecht zu werden. Denn die Mauerramme arbeitet nicht wie ein dreschflegel, sondern wie ein stößel, und ein 'stoßen' auch hat im auge der glossator der Lindisfarne Glosse, wenn er das concidens se lapidibus des epileptischen, Marc. 5, 5, neben *falletande* durch *ðærscende hine to stanum* wiedergibt. Mit stößen ihrer speerschäfte wohl eher als durch schlagen damit suchen auch die Goten das werk ihrer sporen zu vervollständigen, um ihre stutzigen rosse durch den fluß zu treiben bei Greg. Dialog. ed. Hecht 14[27]: *þær hi ealle ongunnon mid heora sperescæftum þerscan ⁊ mid heora spurum blodgian ⁊ heawan*, und das antreiben der ochsen in der Hel. 358 *þe man daga gehwam drifeþ ⁊ þirsceþ* geschieht mit dem spitzstock oder stachel (stimulus) eher als mit dem knüttel. In diesen belegen tritt eben m. e. die alte bedeutung von tundere hervor, die der germ. wurzel *þer-* = lat. *ter-* eignet und in der sk-ableitung zwar weniger lebendig als in der k-ableitung, aber immerhin nicht vollständig in der von verberare (flagello) aufgegangen ist. 'The meaning in Teut.', sagt das NED., 'was probably to tramp or stamp heavily with the feet . . . The word came to be applied esp. to the act of treading out corn by the feet of men or oxen, and thus to the action of threshing by this . . . method.' Diese bedeutung ist auch im Ae. exemplifiziert, wenn auch nur in der übersetzung einer bibelstelle, nämlich von 1. Cor. 9, 9, non alligabis os bovi

trituranti, die Gregor als non obturabis os bovi trituranti zitiert und Ælfred, CP. 104[8], so wiedergibt: *Ne forbinde ge no ðæm ðerscendum oxum ðone muð.* Die entsprechende stelle aus Wyclifs bibelübersetzung zitiert das NED. unter I 1 b, nicht aber den eben angegebenen ae. vorläufer! Ebensowenig ist unter *Thrash (thresh)* sb.[1] 2 'an act or the action of thrashing or threshing; a blow, stroke, knock; a beat or beating' kenntnis genommen von dem ae. vorläufer des wortes, *geþersc,* obwohl Sweet, Dictionary, s. 182 a, *geþersc* 'continuous beating (horse)' aufführt und auch B.-T. *geþersc* 'stripe, blow', 'verber', unter angabe der quelle, Dial. I 2, hat. Ich verzeichne die stelle nach Greg. Dial. ed. Hecht, s. 15[10], *þa þa onsittendan þara horsa mid langū geþersce heora hors geswencton.*

Demnach ist ne. *thrash (thresh)* sb.[1] nicht erst eine moderne bildung von dem verb *thrash,* sondern die direkte fortsetzung des ae. *(ge)þersc.* Ebenso steht es mit ***read*** sb. 'an act of perusal', das das NED. auch als eine erst moderne bildung aus dem verb hinstellt und erst aus dem jahre 1838 belegt, während Sweet, Dictionary, s. 138 a, es schon als ae. anführt. Derselbe druckt *rǣde* f. (once) 'reading'. Es ist aber *rǣdo* anzusetzen; denn die stelle, auf die sein eintrag zurückgeht, ist Regula Bened. ed. Schröer, p. 62[15] anm., wo als Variante zu *þæs ræderes anes* die lesung von Cod. F, *þære rædestuman,* angegeben wird, was natürlich in *þære ræde stum* (dh. *stun*) *an* zu trennen ist: Beim essen soll eine solche stille herrschen, daß nur das geräusch des lesens allein zu vernehmen ist, das der vorleser macht beim vorlesen. '*Summum fiat silentium ad mensam*', heißt es im Lateinischen, '*ut nullius musitatio vel vox nisi solius legentis ibi audiatur.* F übersetzt also, als ob *lectionis* dastände. Dies ist nun Sweets einmaliges *rǣde*, aber bei weitem nicht das einzige zeugnis für das vorkommen des wortes im Altenglischen. Nordhumbrisch sind uns nicht weniger als 7 beispiele aufbewahrt, wovon zwei auf einen nom. *rǣd* n. deuten, nämlich einleitung zu Matth. s. 10[16] (Hardwick = 8[16] Skeat), *swæ feolo to gebyres redes* quantum ad tenorem pertinet lectionis; ibid. 12[13] (Hardwick = 14[6] Skeat), *redes tid* lectionis tempus; noch ein beispiel würde auch auf *rǣd* n. deuten: einleitung zu Marc. s. 1, 9 *þte se ðe ðas rêdes witte he* ut qui haec legens sciret, wenn Cook recht hätte, da gen.

sg. anzunehmen, als ob *haec lectionis* übersetzt wäre, aber das ist kaum wahrscheinlich; entweder liegt acc. pl. = *rêdas* vor und *ðas rêdes* gibt ein suppositives *has lectiones* wieder, wonach also *rǣd* m. anzunehmen wäre, oder *rêdes*, und das dünkt mich das wahrscheinlichste, ist verbalform und gibt ein suppositives *leget* wieder; diese auffassung scheint durch die wiedergabe von sciret durch *witte he* begünstigt zu werden. Die übrigen belege sind *ðio redo* 'quae lectio', einleitung zu Lucas s. 11 [5], und *ðios redo* 'haec lectio', ibid. s. 11 [16], die *rǣdo* f. bezeugen; *ÐARA REDA* 'Lectionum', einleitung zu Matth. s. 13 [13] (Hardwick = s. 16 [1] Skeat) und *ðara reda* 'Lectionum', ibid. s. 20 [9] (Hardwick = s. 22 [12] Skeat) können sowohl zu ***rǣdo*** f. wie zu ***rǣd*** n. gehören.

2. Ae. *fyl* = *fyllo* 'plenitudo'.

Während B.-T. und nach ihm Hall in ihren wörterbüchern ein *fyll, fill* = *fyllo* verzeichnen, führt Sweet, Dictionary, s. 70 b, nur *fyllo* f. 'fullness, fill' auf, und ihm folgt das NED., indem es als ae. vorläufer von ne. *fill* sb.[1] nur *fyllo, fyllu* anerkennt und zwei belege dafür bringt: Beow. 560, *Næs hie ðære fylle gefean hæfdon* und Oros. II, IV § 8, *Drinc nu ðine fylle.* Nun ist es ja wahr, daß von den belegen, die B.-T. bringt, kein einziger mit notwendigkeit auf den ansatz *fyll, fill* weist — Hall gibt gar keinen — sie alle können als formen von *fyllo* angesehen werden. Nichtsdestoweniger aber gibt es ein ae. *fyl(l).* Es ist belegt in der Reg. Bened. ed. Schröer, s. 65 [2]. Ich setze den ganzen satz her: . . . *we þa geðafunga þæs drynces on þa wisan doð, þæt næfre seo fyl be fullum ne weorðe* 'saltim vel hoc consentiamus, ut non usque ad satietatem bibamus'.

Öfter bezeugt ist die form in dem Compositum ***oferfyl.*** Sweet erkennt auch hier wieder nur die vollere form *oferfyllo* an, während Hall *oferfyll* neben *oferfyllu* richtig stellt. Auch das NED. unter + *overfyll* sb. nimmt kenntnis von der kürzeren form, stellt sie aber merkwürdiger weise vor die vollere und gibt nur einen ae. beleg für sie: c. 888 K. Ælfr. Boeth. XXXI § 1 *Seo oferfyl simle fet unþeawas,* obwohl B.-T. fünf zeitlich auseinanderliegende anführt: Blickl. Hom. 37 [14]; *forðon seo blis & seo oferfyll þæs lichoman getyhþ þone mon to synnum*[1]). Reg. Bened. ed. Schröer 63 [19—23]: *þæt þonne swa sy foresceawod swa þær næfre*

[1]) Ich zitiere. B.-T. gibt nur die stelle an.

oferfyl ne filige, forþi nis cristenum monnum nan ding swa widerweardlic and hefigtyme swa swa oferfyl 'ut numquam subripiat monacho indigeries, quia nihil sic contrarium est homini christiano quomodo crapula'[1]). Prov. Kmbl. 61 *Ælc oferfyl fet unhælo;* WW. 127[24] gastrimargia, *gyfernys* vel *oferfil.* WW. 356[8] aplestia *oferfyl.*

3. Vier weitere irrtümer im NED.

sind zu konstatieren in der falschen verwendung ae. glossen zur illustrierung der geschichte von *heath* sb., *gorse* sb.., *marrow* sb[1], *teld (tild)* vb. Sie alle sind auf rechnung allzu großen vertrauens auf die aufstellungen Sweets in seinen OET. zu setzen. Für *heath* sb. 2a: 'a name given to plants and shrubs found upon heaths or in open or waste places' wird als erster und dritter beleg richtig angeführt die Epinalglosse 1007 thymus *haeth* und die entsprechende Erfurtglosse[2]) thymus *haedth.* Die entsprechende Corpusglosse 2012 wird nicht erwähnt, wahrscheinlich, weil der schreiber des glossars da irrtümlich *haet* statt *haeth* 'thymus' bietet. Dafür aber wird an zweiter stelle die gar nicht hierher gehörige Erfurtglosse 269 calomacus *haeth* aufgeführt. Und warum? Weil Sweet das versehen des kontinentalen schreibers *haeth* für *haet* als genügende gewähr angesehen hat, um hinter dem lemma *calomacus* das kelt.-lat. *calliomarcus* zu vermuten, das nach Marcellus de med. 16, 101 'latine equi ungula vocatur' und als hustenmittel galt. Nun hatte ich im Journal of Germanic Philology I 326 klar nachgewiesen, daß Sweet OET. 595a unter *hæþ* 'heath' unzusammengehöriges unter einen hut gebracht hat und nur die zweite reihe Ep. 1007 *haeth;* Ef. *haedth:* Cp. *haet* (dh. *haeth*) 'thymus' als beleg für das angesetzte wort gelten kann, während die erste reihe: Ef. *haeth* (calomacus), Cp. *haet* Ld. *het* zu dem OET. 481a aufgestelltem *hætt* 'hat' gehört. Götz im Thes. Gloss. Emend., p. 165a, hat sich meine auffassung zu eigen gemacht, indem er das von mir als zugrunde liegend nachgewiesene *calamaucus* als Lemma für die Erfurtglosse ansetzt, und der Thesaurus Linguae Latinae 117 sub *calamaucus* ist ihm mit recht

[1]) Ich vervollständige das zitat.

[2]) Zu dieser Erfurtglosse wird versehentlich die nummer 2012 gesetzt, aber die Erfurtglosse trägt bei Sweet, wie natürlich, dieselbe nummer wie die Epinalglosse; 2012 ist die von Sweet als referenz dahinter gesetzte nummer des Corpusglossars!

gefolgt. Die dort angeführte stelle aus Cassiodor, hist. 7, 16, habitu militari, sumpto et *calamato* caput operiens ist ein weiterer beweis für die richtigkeit meiner ansicht: *calamato* ist natürlich schreiberversehen für *calamaco* und spricht vielleicht für eine nebenform *calamacus* neben *calamaucus*. Neben dem Maskulin scheint auch ein Feminin *calamauca* bestanden zu haben, wie aus dem versehen calamanca *hæt* in Ælfrics Vokabular, WW. 153, 22 zu schließen ist[1]). Eine nebenform dazu, *calamuca*, bezeugt, wenn authentisch, die glosse im Cod. Harl. 3376, WW. 197, 40, calamuca *hacule*. Ich habe Götz auch auf mgr. *καμηλαύκιον* und das entsprechende *camelauchium* in den Vitae Patrum, Migne vol. 73, 655 A, aufmerksam gemacht, das auch Glogger Ld.[3], s. 62, zitiert; es ist augenscheinlich eine kapuze, ein kapuzenmantel, was zur bedeutung von ae. *hæt*[2]) wichtig ist: camelauchium . . . longum capiti suo, ut facies eius velaretur, imposuit.

Als ersten ae. beleg für *gorse* sb. 1 'the prickly shrub, ulex europaeus, common furze or whin' führt das NED. die Corpusglosse 97 auf, aegesta *gors*, und als zweiten Cp. 2162 uoluma *gorst*, darin wieder den aufstellungen Sweet's folgend, die er OET., s. 576 a, gemacht hat. Und das ist recht bedauerlich. Denn die erstere geht auf Deut. 23 [13] zurück, *egesta* humo operies, und *gors* ist zu trennen in *gor*.s. = *gor* saxonice, wo *gor* eine urspr. lat. glosse *fimum* ersetzt; die letztere aber ist zum mindesten zweifelhaft, da wir bislang von einem lat. *voluma* 'Stechginster' keine kenntnis haben, und so lange das Lemma unerklärt ist, auch sein interpretament nicht mit sicherheit gedeutet werden kann. Dieser beleg muß also mit einem fragezeichen versehen werden, der andere aber unter *gore* sb.[1] 1 'dung etc.' eingereiht werden neben der Corpusglosse Cp. 883 fimum *goor*, die entweder eine bibelglosse, Ezech. 4, 15, oder Orosiusglosse (VII 8, 8) ist. Damit fällt denn auch die nebenform *gors*, die das NED. neben *gorst* im Altenglischen als bezeugt angibt. Daneben wird noch eine form *gost* als ae. aufgeführt; auf grund wovon, wird aber nicht angegeben. Sie hätte durch die glosse 'accidinetum *gost*' (WW. 139, 8) belegt werden müssen. Das lemma scheint auf

[1]) Nach Kluge auch WW. 164 35 bezeugt, wo nach logotheta *gemotman* einzufügen sind: diadema *kynehelm*, fibula *oferfeng* uel *dalc*, spinther *preon*, anellus *lytel hring*, calamauca *hæt*.

[2]) Vgl. WW. 313 [10] = 540 35 capîtiũ (so Ms.) *hæt*.

arciothetum und dies auf arceuthetum (vgl. WW. 303, 2) zurückzugehen.

Als ersten ae. beleg für ne. *marrow* sb.[1] 'the vascular fatty substance usually contained in the concavities of bones' führt das NED., wieder nach dem vorgange von Sweet, OET., s. 485a, die Epinalglosse 588, lucanica *maerh* an, als zweiten die entsprechende Corpusglosse, lucanica *mærh*, die aber zur abwechslung nicht nach Sweet, sondern nach Hessels zitiert wird. Vor den beiden glossen steht die erklärende bemerkung, daß lucanica zwar eine art wurst bezeichne, die ae. erklärung 'mark' aber wahrscheinlich eine mißverständliche übersetzung sei. Nun, der mißverstand ist nicht bei dem ae. glossator, sondern bei Sweet und den ihm folgenden herausgebern des NED. zu suchen. Ae. *mærh* bedeutet wirklich 'wurst' und ist von *mearg* 'medulla' scharf zu trennen. Lidén und ich haben auf fries. *marig* 'wurst' und das dem ae. entlehnte mir. *maróg* 'wurst' hingewiesen, und Lidén in gr. μιμάρχυς die gr. entsprechung gefunden. Zu dem, was ich schon beigebracht habe, füge noch hinzu aus dem Fries. Wdbk. von W. Dijkstra: *marge* s. 'varkensbeuling, bloedwurst'. Zie *bargemarge*. Ook: 'gort met rozijnen'.

marge-iters pl. 'scheldnaam for die van Hantum'.

margje v. 'bloedwurst maken'.

margemiel s. 'maal na afloop van den hooioogst en bestande uit gort met rozijnen, of pannekoeken'.

Statt mit rosinen wird, oder wurde, diese grützenwurst in Kurland mit blut gemischt; ich habe sie selbst da gegessen. Als ersten ae. beleg für das ne. *teld (tild)* vb. 1. 'spread, set up, pitch (a tent)' führt das NED., wieder nach Sweet, OET., s. 522a[1]), die Corpusglosse 591, conectit *teldat* an. Er gehört aber unter no. 4 'to spread (a net), set (a trap or snare)', wie aus der zugrunde liegenden Aldhelmstelle klar hervorgeht: Aldh. ed. Giles, p. 14[18], Deflenda namque est calamitas, si alma humilitatis materia . . . tendiculum elationis *connectat*. Unsere glosse beruht auf einer variante *connectit*. Auf dieselbe Aldhelmstelle geht die Corpusglosse 2003 tenticum (für tendiclum) *sprindel*, wo *sprincel* zu lesen ist, laut dem zeugnisse der entsprechenden Epinalglosse, die

[1]) Oder vielmehr nach der korrektur der bedeutungsangabe im Dictionary. Denn OET., 522a, gibt Sweet 'cover' als bedeutung von *teldian*, im Dictionary aber, s. 171b, wird es durch 'spread (tent)' erklärt.

nach meiner ausgabe, 27 ab 27 tenti cum sprindil überliefert ist; *sprindil* ist also zu *sprincil* 'sprenkel' korrigiert. Das NED. datiert den beleg aus dem Corpusglossar für ne. *teld* 'um 725'. Da die glosse aus Aldhelm stammt und Aldhelm um 709 starb, so müssen die glossatoren und vokabularienzusammensteller schon bei seinen lebzeiten rüstig an der arbeit gewesen sein, ja mit einer schnelligkeit gearbeitet haben, die im zeitalter der vervielfältigung durch abschrift wirklich ganz erstaunlich ist, um einen solchen datierungsversuch für das Corpusglossar wahrscheinlich zu machen.

Basel, Juni 1912. Otto B. Schlutter.

---

† WALTER WILLIAM SKEAT

21. November 1835 — 6. Oktober 1912.

Das jahr 1912 hat der anglistik schmerzliche verluste gebracht. Am 30. April war der geniale sprachforscher und phonetiker Henry Sweet hinweggerafft worden, erst 67 jahre alt, und der einsame, vergrämte mann in der Rawlinson Road, Oxford, dem wir alle so viel verdanken, und dem wir gerade deshalb eine ausgedehntere wirksamkeit gewünscht hätten, war in seiner zurückgezogenheit gestorben, ohne daß die trauerkunde sich alsbald überallhin verbreitet hätte; der hingang Sweets — das soll bei dieser gelegenheit ausgesprochen werden — ist ein tiefschmerzlicher schlag, und zwar nicht nur deshalb, weil die wissenschaft die hoffnung nicht aufgeben konnte, von ihm noch vieles und wertvolles und manche antwort auf schwebende fragen zu bekommen, sondern auch deshalb, weil man in seinem falle die empfindung hat, daß der bedeutende mann seinen verdienten anteil am glücke nie bekommen hat! Das glück, seine reichen gaben auswirken, seinem volke persönlich mit seinen kräften dienen zu können, das hat ihm das schicksal versagt, und so wurde dieser reiche geist in der blüte geknickt und von jahr zu jahr mehr verbittert, anstatt sich mit seinen seltenen gaben voll betätigen zu können. Wenn Sweet sich auf diese weise im lauf der jahre um manche sympathien gebracht hat und auch seine treuesten freunde sein verhalten vielfach beklagen mußten, so erscheint es mir als einem seiner ältesten dankbaren schüler dennoch als ernste pflicht, dem großen toten öffentlich zu bezeugen, welch auch menschlich schöner kern sich unter seiner rauhen schale barg, wie selbstlos hingebend und aufopfernd er sich seiner wissen-

schaft, seinem volke, seinen schülern widmete, ehe die trüben stimmungen ihn mehr und mehr umschatteten. Gegen den strom läßt sich nicht schwimmen, und wenn wir beklagen müssen, daß dem großen gelehrten so wenig sonnenschein in sein mühevolles leben fiel, so wollen wir um so mehr sein andenken allzeit in ehren halten und ihm für das viele unverlierbare danken, das er dennoch geleistet!

Wie anders das leben und scheiden des sanften, frommen, emsigen arbeiters W. W. Skeat, der, allgemein geliebt und verehrt, aus dem glücklichsten, harmonischen, erfolgreichen wirken fast siebenundsiebzigjährig nach kurzer krankheit in der mitternacht vom 6. zum 7. Oktober heimgerufen wurde! Es ist gewiß ein schmerzlicher, unersetzlicher verlust, insbesondere für alle die, die den unbeschreiblich liebenswürdigen, trefflichen menschen persönlich kennen lernen durften, aber unendlich größer muß die freude und dankbarkeit sein über das ungetrübte bild dieses so schön vollendeten menschenlebens! Wäre er uns noch einige jahre länger gesund erhalten geblieben, hätte er uns gewiß noch weiter mit wertvollen gaben beschenkt, die sich an die reichen erträge seiner früheren arbeiten würdig angereiht hätten. Aber er hatte wahrlich genug getan, und um den preis eines etwaigen verfalles der kräfte oder schmerzlichen siechtums wäre uns auch das beste, was der unermüdliche uns noch hätte geben können, nicht feil! Statt einer totenklage scheint mir hier vielmehr nur ein zeugnis unserer über das grab hinausreichenden verehrung, liebe und dankbarkeit am platze, ein rückblick auf dieses vollendete leben, dessen bild im folgenden zu zeichnen versucht sein möge.

Die äußeren lebensumstände Skeats sind rasch erzählt. In guten verhältnissen in London 21. November 1835 geboren, glückliches familienleben und verwandtenverkehr mit Shropshire, die üblichen englischen schulen, danach Christ's College Cambridge, wo Skeat seinen Tripos in mathematik(!) machte (1858) und sich darauf zur ordination als geistlicher der staatskirche vorbereitete; 1860—1864 glückliche junge ehejahre als landgeistlicher zuerst in Dereham, Norfolk, dann in Godalming, Surrey, die durch eine diphtheritische erkrankung zu unerwartetem ende und aufgeben des geistlichen berufes kamen; zurück nach Cambridge, zunächst zur wiederherstellung seiner gesundheit und umschau nach neuer lebenstätigkeit, an der es nicht lange fehlen sollte, denn alsbald wurde er von seinem College als lecturer für mathematik gewonnen

und dadurch dauernd an seine alte Alma Mater gefesselt; bald wurde der vielseitig interessierte und kenntnisreiche mann in die neue, besonders durch Furnivall und Richard Morris geführte editorentätigkeit an den noch ungehobenen schätzen alt- und mittelenglischer handschriften hineingezogen und brachte es darin rasch zu so unbestrittener meisterschaft, daß, als 1878 die angelsächsische professur in Cambridge gegründet wurde, es überall als selbstverständlich galt, daß Skeat zu deren übernahme erwählt wurde. Vierunddreißig jahre hat Skeat dieselbe bekleidet, und ohne äußere veränderungen, ohne stürme und störungen floß sein leben treuer, unermüdlicher arbeit dahin, sich und allen andern zum segen und zur freude, ein breiter strom mächtiger kristallreiner flut, hinausfließend ins unendliche meer.

Skeat hat uns die geschichte seines lebens (bis 1896) und damit ein gut teil der geschichte der englischen philologie in England selbst in ungemein anziehender weise erzählt in der einleitung zu dem hübschen sammelbande "*A Student's Pastime*, being a select series of articles reprinted from 'Notes and Queries'", Oxford, Clarendon Press, 1896. Er war ja viel zu bescheiden, je daran zu denken, daß die öffentlichkeit sich irgend für seine person interessieren könnte; diese art selbstbiographie ist vielmehr eine rechtfertigung und antwort auf die an ihn gerichtete frage 'How came you to think of studying English?" Aber dieser bericht, so lehrreich und inhaltreich er für die geschichte seiner wissenschaft im zusammenhange mit den allgemeinen kulturzuständen Englands seiner zeit ist, enthält doch zugleich unbeabsichtigt eine charakteristik des menschen, und zwar eines menschen von so kindlich reinem, sonnigem gemüte, wie es liebenswürdiger kaum zu denken ist; die art, wie er über andere menschen und dinge spricht, charakterisiert ihn selbst, und der reflex dieser seiner persönlichkeit zeigte sich wieder in der aufnahme, die er und seine bestrebungen überall fanden: während nicht nur der so früh verbitterte Sweet, sondern auch der ewig in göttlicher heiterkeit und selbstlosem enthusiasmus vorwärtsstürmende Furnivall bei ihren langsamen, konservativen landsleuten vielfach auf widerstand stießen, gewann der sanfte, aber dennoch stets mannhaft für seine ideale eintretende Skeat diese seine schwerbeweglichen landsleute um so sicherer, je weniger er ihre nationale eigenart vor den kopf stieß. Bei uns in Deutschland, wo die pflege der wissenschaft als selbstverständliche pflicht des staates gilt, liegen

und lagen ja diese dinge ganz anders als in England, wo es auch heute eigentlich noch keine organisierte wissenschaft gibt und so gut wie alles aus privater initiative hervorgehen muß. Dies bringt es mit sich, daß die entwicklung einer neuen wissenschaft in England so sehr vom rein persönlichen abhängt; was in Deutschland als selbstverständliches prinzip gilt, muß in England erst durch das beispiel einzelner, ihre landsleute gewinnender persönlichkeiten angebahnt werden. Was Skeat für seine tätigkeit auf dem gebiete der englischen philologie mitbrachte, war zunächst ein warmes, gesundes nationales empfinden; schon als kind und jüngling zeigte er lebendiges interesse und freude an der heimischen literatur und sprache, und schon 1861 wagte sich der junge landgeistliche, der wohl nicht im entferntesten daran dachte, daß er einst zünftiger philologe werden sollte, an einen öffentlichen vortrag 'On the Origin and Progress of the English Language', der ebenso die liebenswürdige, keinen nebenzweck verfolgende freude des im besten sinne des wortes typischen englischen dilettanten zeigt, wie auch zugleich schon die gesunde, durchaus nicht oberflächliche anschauungsweise des späteren forschers. Was er an büchern und persönlichkeiten, die sich mit der geschichte seiner muttersprache beschäftigten, kennen gelernt hatte — so war zb. Oswald Cockayne sein lehrer an der King's College School in London gewesen —, behielt er aufmerksam im sinne. Dabei war sein gesichtskreis nicht auf die engere heimat beschränkt; auch die deutsche literatur hatte ihn, wohl besonders unter dem einflusse der romantik angezogen; 1864 veröffentlichte er eine hübsche übersetzung der lieder und balladen Ludwig Uhlands, und der ernst und die gründlichkeit deutscher wissenschaft hatte ihn frühzeitig und bis an sein lebensende mit ehrlicher bewunderung erfüllt. Immer gesund im heimischen wurzelnd, war seinem offenen geiste jede selbstzufriedene, nationale borniertheit doch fremd; strenge nur gegen sich selbst, hatte er stets rückhaltslose anerkennung für das tüchtige in andern. So konnte es nicht ausbleiben, daß, als Furnivall mit Richard Morris 1864 die Early English Text Society gegründet hatte und mitarbeiter suchte, die unentgeltlich ihre zeit und kräfte dem neuen unternehmen widmen konnten, man alsbald an Skeat herantrat, den jeder, der ihn kannte, als kenntnisreichen, vielseitig interessierten, in allem, was er angriff, tüchtigen, zuverlässigen und hilfsbereiten jungen mann schätzte, zumal da er gerade nach neuen lebens-

aufgaben ausschauend sich in Cambridge, dem sitze so wichtiger handschriftlicher schätze, niedergelassen hatte. Nie und nirgends hatte er sich vorgedrängt, immer und überall lieh der bescheidene mann seine hilfe wo sie gewünscht wurde, und auf diese weise wuchs er in aller stille immer mehr in die große arbeit hinein, die sein lebenswerk sein sollte. Seine erste ausgabe für die Early English Text Society, die der schottischen metrischen romanze Lancelot of the Laik (1865), die vorher (1839) Joseph Stevenson sehr unzulänglich herausgegeben hatte, zeigte schon den ganzen mann, ja den grundzug seiner wissenschaftlichen persönlichkeit: gewissenhaftigkeit, d. h. treue wiedergabe von tatsachen, soweit er sie geben konnte, vorsichtige, wohlüberlegte eigene beisteuer oder vermutung, aber immer mit der ihm eigenen 'diffidence' gegenüber dem werte seiner eigenen ansichten. Dieser vielleicht zuweilen als schwäche belächelte zug war dennoch nichts als bescheidenheit, die jedenfalls niemandem schaden zufügte, denn der wert seiner aufstellungen verlor dadurch nichts, daß Skeat die schätzung desselben andern überließ! Im gespräche war auch bei den kühnsten und oft gewiß unhaltbaren einwänden sein konziliantes "I dare say, I dare say" typisch, wobei er die ansicht des andern immer bereitwilligst gelten ließ und nur ganz schüchtern seine eigenen argumente vorbrachte. Ich erinnere mich einer seiner äußerungen anläßlich einer diskussion vor etlichen dreißig jahren: "Oh, every opinion is contradicted, I only give facts, with all diffidence . . ."; ebenso charakteristisch in ihrer rührenden bescheidenheit waren folgende zeilen aus dem jahre 1901, mit denen er einen huldigenden gruß einiger freunde und verehrer erwiderte: "I thank all my kind friends most sincerely for their genial greeting. Nothing gives me greater pleasure than to find that any efforts of mine are generously received: and that occasional mistakes are pardoned on account of good will to the study of linguistics generally." Und noch eine äußerung aus dem jahre 1911 (Mod. Langu. Notes, 6, 210) über literarische priorität sei beigefügt: "I have received so much assistance from so many kind friends, that I fail to remember whence my ideas have come. I say, once for all, that I claim to be no better than a compiler; and though some of the contributions have come from my own stores, I cannot always say which they are." Mit dieser gesinnung, die in gleicher weise dem alten wie dem jungen Skeat eigen war, ging er an seine editoren-

arbeit; ohne zu verletzen, stellte er die mißgriffe seines vorgängers richtig und lieferte selbst zuverlässige arbeit, wobei er nie den dank an alle vorarbeiter und helfer, ganz besonders an den trefflichen Cambridger universitätsbibliothekar Henry Bradshaw (1831 bis 1886) vergaß. Selbstverständlich konnte Skeat nach dem ganzen verlauf seiner studien und den verhältnissen an englischen universitäten nur autodidakt sein, konnte namentlich die sprachgeschichtliche forschung Deutschlands nur so weit sie ihm aus handbüchern zugänglich war in sich verarbeiten. Sein in weiteren kreisen bekanntestes werk, sein Etymological Dictionary of the English Language (zuerst 1879—82, 4. aufl. 1910), gerade so wie seine größeren (Principles of English Etymology, First Series, The Native Element 1887, Second Series, The Foreign Element 1891) und kleineren (A Primer of English Etymology 1892 uam.) sprachgeschichtlichen arbeiten behalten ihren wert namentlich nach der kompilatorischen seite hin; das heißt in diesem falle freilich nicht eine kritiklose zusammenstellung der resultate fremder arbeit, sondern vor allem ein gewissenhaftes beibringen enormen materials, auf das weitere untersuchungen zu gründen sind. Wie Skeat stets mit recht betonte, war sein "Principle of Etymology: Chronology"; er ließ sich weniger auf kühne spekulationen über lautwandel ein, sondern suchte vielmehr möglichst vollständiges, chronologisch übersichtliches, zuverlässiges belegmaterial zu bieten. In diesem bestreben wird man eines seiner hauptverdienste zu erblicken haben; dies führte ihn auch frühzeitig zum studium der englischen mundarten und damit in zusammenhang in seinen letzten lebensjahren zur ortsnamenforschung; seiner gründung der English Dialect Society (1873—1896), der er selbst manch wertvollen band zuführte, ist ja auch die kühne inangriffnahme des English Dialect Dictionary (1898—1905) zu danken, das Joseph Wright in so erstaunlich kurzer zeit fertig brachte.

Wenn Skeat sich selbst immer nur als 'compiler' bezeichnet, obwohl, wie gesagt, sein kompilieren vielmehr ein selbständiges sammeln und ausschöpfen der quellen war, so sah er sich doch sehr bald bei seiner arbeit für die Early English Text Society vor aufgaben gestellt, die die ganze textkritische akribie und umsicht des philologen im höheren sinne des wortes erforderten. Die gewaltige allegorische dichtung von Peter dem pflüger in ihren verschiedenen versionen und zahlreichen handschriften galt es ihrer entstehungsgeschichte nach zu veranschaulichen, und die kritische

arbeit und kommentierung, die Skeat in seinen ausgaben dieser versionen für die Early E. T. Soc., sowie später in der zweibändigen ausgabe für die Clarendon Press geleistet, wird man stets mit dankbarer bewunderung anerkennen, wieviel auch moderne und spätere forschung die ansichten über verfasser und abfassung der einzelnen teile modifizieren mag. In gleicher weise ist seine große siebenbändige Chaucerausgabe (1894 ff.) eine leistung, der man auf diesem gebiete nur wenig an die seite setzen kann; den echtheitsfragen war hier mit aller gründlichkeit und heranziehung der forschungen anderer zu leibe gegangen, und der textkritische Canon, den Skeat danach aufstellte (The Chaucer Canon, with a discussion of the works associated with the name of Geoffrey Chaucer, Oxford 1900), zeigte den unterschied, wie diese fragen dereinst und jetzt behandelt worden. Für die Early English Text Society gab Skeat außer den genannten noch heraus: The Romance of Partenay, or the Tale of Melusine (1866), Pierce the Ploughman's Crede, with God Spede the Plough (1867), The Romance of William of Palerne, or William and the Werwolf, with a fragment of an Alliterative Romance of Alisaunder (1867), The Lay of Havelok the Dane (1868), The Bruce (1870—89, 4 bde), Joseph of Arimathie; or the Holy Grail; with the Life of Joseph of Arimathea (1871), Chaucer's Treatise of the Astrolabe (1872), Alexander and Dindimus (1878), Ælfric's Lives of Saints (1881—1900, 4 bde.), The Wars of Alexander, an alliterative Romance (1886), desgl. für die Scottish Text Society The Kingis Quair, by King James I. of Scotland (1884), durchaus ausgaben, die in ihrer sauberkeit vorbildlich bleiben. Die bibliography, die Skeat in A Student's Pastime beifügte, dh. das verzeichnis der von Skeat in buchform erschienenen werke und ausgaben bis zum jahre 1896 enthält noch manche kleinere ausgaben, so besonders Chaucerscher werke und die bekannten Specimens of Early English, die große altenglische evangelienausgabe, die für seminarübungen so sehr willkommenen Twelve Facsimiles of Old English MSS. Oxford, Clarendon Press, 1892, die neuausgabe von Edwin Guest's History of English Rhythms, 1882, A List of English Words the Etymology of which is illustrated by comparison with Icelandic (Supplement to Vigfusson's Icelandic Dictionary) Oxford, Clar. Pr. 1876, ferner auch neuenglische ausgaben, wie die von The Poems of Thomas Chatterton; with an Essay on the Rowley Poems (1871, 2 vols), The Two Noble kinsmen (1875), Shakespeare's Plutarch (1875)

uam. Doch gibt diese bibliographie lange kein erschöpfendes bild der tätigkeit Skeats; schon die den ganzen band A Student's Pastime füllenden kleinen, ursprünglich in den Notes and Queries veröffentlichten beiträge — worin gar manches goldkorn unter vielem weizen! — lassen ahnen, wieviel derartiges sonst noch in zeitschriften (Academy, Athenaeum uam., Transactions der Cambridger und der Londoner Philological Society uam.) erschienen ist; eine kleine broschüre, die ich zufällig besitze, ein vortrag, den Skeat am 9. Dezember 1891 in Liverpool "On the Study of the English Language and of English Literature" gehalten, ist ein zeichen dafür, wie der stets hilfsbereite gelehrte auch für weitere kreise unermüdlich wirkte. Eine vollständige bibliographie läßt sich im auslande nicht geben; die dürfen wir wohl noch von Skeats landsleuten erwarten; ich füge hier nur das seit 1896 erschienene, soweit ich es feststellen konnte [1]), und soweit es nicht nur neue auflagen oder fortsetzungen sind, bei: 1897 Chaucerian Pieces (Chaucer vol. VII.); 1900 The Chaucer Canon (s. o.); 1901 Notes on English Etymology (with portrait); The Place-Names of Cambridgeshire; 1904 The Place-Names of Huntingdonshire; The Place-Names of Hertfordshire; 1905 A Primer of Classical and English Philology; Introduction to the Works of Geoffrey Chaucer and Others, being a Reproduction in Facsimile of the First Collected Edition 1532; 1906 Problem of Spelling Reform; The Place Names of Bedfordshire; 1907 The Proverbs of Alfred (Oxford, Clarendon Press); 1904—1908 Chaucer's Poems in Modern English, 6 vols (King's Classics); 1905 Piers the Ploughman in Modern English (King's Classics); 1909 On the History of Spelling (Simplified Spelling Society); 1910 Early English Proverbs chiefly of the 13th and 14th centuries with illustrative quotations collected. Oxford, Clarendon Press; 1911 English Dialects (in den Cambridge Manuals of Science and Literature); The Place-Names of Berkshire (Oxford, Clarendon Press). 1912 The Science of Etymology (Clarendon Press), Skeats letztes werk.

So sehr die wissenschaft durch Skeats sorgfältige alt- und mittelenglische textausgaben gewonnen hat, so ist doch, wie schon eingangs hervorgehoben, seine wissenschaftliche von seiner rein menschlichen

---

[1]) Wobei ich Skeats töchtern Miß Bertha M. Skeat in Sedbergh, Yorks. und Miß Clara L. Skeat in Cambridge für gütige ergänzungen und berichtigungen zu danken habe.

persönlichkeit nicht zu trennen, denn sie wuchs eben aus dem ganzen seines persönlichen wesens heraus: sprachwissenschaft aus der reinen freude an und liebe zu seiner muttersprache und damit hand in hand — wie es naturgemäß sein sollte — volkskunde aus dem sinnigen beobachten des wirklichen lebens. Je mehr Skeat in vorgerückten jahren seine anstrengende textkritische arbeit unter dach und fach gebracht hatte, desto mehr kam der poet in ihm wieder zu seinem rechte, und abgesehen von gelegenheitsgedichten, die im buchhandel selten aufzutreiben sind — zwei seien hier zum schlusse mitgeteilt —, suchte er nun seine lieblingsdichtungen, denen er so viel ernste arbeit gewidmet hatte, die Chaucerschen und die von Peter dem Pflüger, in die sprache seiner zeit umzudichten; niemand wäre wohl dazu berufener gewesen wie gerade Skeat; ich erinnere mich noch lebhaft, mit welchem vergnügen er mir vor jahren proben daraus vorlas; auf die frage, ob er es nicht auch versuchen wollte, uns eine solche übersetzung des Sir Gawain and the Green Knight zu geben, antwortete Skeat, daß er dies für zu schwierig halte; wir wüßten über die bedeutung mancher ausdrücke darin zu wenig. Es zeigt dies eben wieder den gewissenhaften Skeat! So erscheinen auch seine letzten veröffentlichungen, sammlungen von sprichwörtern und ortsnamen, aus dem gesunden behagen des erprobten meisters an reichem geistigen besitze hervorgegangen, dem philologie mehr war als bloßes abschreiben und erörtern von handschriften und lesarten. Es ist nicht nötig, nach dem seichten grundsatz "De mortuis nil nisi bene" Skeats verdienste um die englische philologie und insbesondere die etymologie überschwenglich in die höhe zu schrauben, als ob etwa der hochbetagte gelehrte auch in allen komplizierten problemen der lautforschung unserer tage das lösende wort gesprochen hätte; was er an dauernd wertvollem geleistet hat, ist über und über reichlich und bedarf nicht der übertreibung, um so reichlich genannt zu werden. Er selbst zeigte schon seit jungen jahren die weisheit, seine fähigkeiten und ihre grenzen klar zu erkennen, und so war es ihm möglich, so viel wertvolle bausteine zusammenzutragen, so viel kluger beobachtungen zu ihrer verwertung im baue mitzuteilen und durch seine gewissenhaftigkeit, seine begeisterung und hingabe und nicht zuletzt durch unermüdliche hilfe zahlreiche andere zu gleicher arbeit anzuregen und zu fördern. So ist es ihm zu danken, wenn die englische philologie heute auch in England auf festen füßen steht. Auch für uns Deutsche, die wir

als höchstes ziel unserer beschäftigung mit englischer philologie das verständnis des Engländertums im auge haben, sind nicht allein Skeats zahlreiche gedruckten arbeiten und ausgaben von interesse und dauerndem werte, sondern nicht weniger die reine, menschlich schöne persönlichkeit, die gelegentlich, zwar unaufdringlich, aber auch unverkennbar, und dabei immer freundlich, zwischen den zeilen durchblickt, die persönlichkeit eines echten, schlichten und rechten engländers ohne falsch, eines tüchtigen, herzensgütigen, frommen menschen — und no humbug about him!

Zum schlusse sei folgendes gedicht Skeats mitgeteilt, das sich im British Museum unter Press Mark 11601. h. 15. (5.) und im katalog mit der jahreszahl 1899 findet, auf zwei blättern gedruckt ohne angabe über zeit oder gelegenheit, zusammengebunden mit andern kleinen gedichten an fünfter stelle, mit der bleistiftnotiz zum bändchen: Poems. 1853—1899. 1160. 1. h. 15. 1—6.

A Life-time's work.

In the flush of youth's beginning
When renown seems worth the winning
By a score of schemes accomplished
  Ere the eve of life draws nigh,
Then the mind surveys with pleasure
All the length of life and leisure
For researches carried forward
  To completion ere we die.

But the march of time, incessant,
Proves our hopes but evanescent,
And the plans of finished labours
  Dwindle down to two or one;
Strange delays, still unexpected,
One by one appear, detected,
And the more we do, the greater
  Seems the task that lies undone.

Still as year to year succeedeth,
Each in turn more swiftly speedeth;
Fifty years soon fly behind us,
  And are dwindled to a span;
Still the final day draws nearer,
And the truth grows ever clearer
That a life is all too little
  To complete the cherished plan.

What remains? Shall we, defeated,
From the project incompleted
Draw aloof, and seek for solace
In an indolent repose?
Rather be the toil redoubled,
Though the light grow dim and troubled,
As the swiftly-falling twilight
Hastens onward to its close.

No! let never the suggestion
Of thy weakness raise a question
Of the duty that impels thee
Still to follow on the trace;
Every stroke of true endeavour
Often wins, and wins for ever
Just a golden grain of knowledge
Such as lifts the human race.

Truth is one! To grasp it wholly
Lies in One, its Author, solely;
And the mind of man can master
But a fragment of the plan;
Every scheme, howe'er extensive,
Though it seem all-comprehensive,
Is a portion of a portion
Fitting life's allotted span.

Death is near; and then — what matter
Though a coming hand shall shatter
All the fair but fragile fabric
Thou laboriously didst raise?
If a single brick abideth
That thine honest toil provideth,
Thy success hath proved sufficient,
Thou shalt win the Master's praise.

Walter W. Skeat.

Diesem gedichte sei noch ein anderes fliegendes blatt beigefügt, das wert ist, der vergessenheit entrissen zu werden und neben Skeats philologischer meisterschaft auch seinen köstlichen humor zum ausdruck bringt, das in Chaucerscher sprache und verskunst bei gelegenheit von Furnivalls fünfundsiebzigstem geburtstag entstand:

In Honorem F. J. F. (A. D. 1900).

(From MS. Harl. 7334, fol. 999, back).

A Clerk ther was of Cauntebrigge also,
That unto rowing haddè longe y-go.

Of thinnè shidès[1]) wolde he shippès makè,
And he was nat right fat, I undertakè.
And whan his ship he wrought had attè fullè,
Right gladly up the river wolde he pullè,
And eek returne as blythly as he wentè.
Him rekkèd nevere that the sonne him brentè[2]),
Ne stinted he his cours for reyn ne snowè;
It was a joyè for to seen him rowè!
Yit was him lever, in his shelves newè,
Six oldè textès[3]), clad in greenish hewè,
Of Chaucer and his oldè poesyè
Than ale, or wyn of Lepe[4]), or Malvoisyè.
And therwithal he wex a philosofre;
And peyned him to gadren gold in cofre
Of sundry folk; and al that he mighte hente[5])
On textès and emprinting he it spentè;
And busily gan bokès to purveyè
For hem that yeve him wherwith to scoleyè[6]).
Of glossaryès took he hede and curè[7]);
And when he spyèd had, by aventurè,
A word that semèd him or strange or rarè,
To henten[8]) it anon he noldè sparè[9]),
But wolde it on a shrede[10]) of paper wrytè,
And in a cheste he dide his shredès whytè,
And preyèd every man to doon the samè;
Swich maner study was to him but gamè.
And on this wysè many a yeer he wroughtè,
Ay storing every shreed that men him broughtè,
Til, attè lastè, from the noble pressè
Of Clarendoun, at Oxenforde, I gessè,
Cam stalking forth the Gretè Dictionárie
That no man wel may pinche at[11]) ne contrárie.
But for to tellen alle his queintè gerès[12]),
They wolden occupye wel seven yerès;
Therfore I passe as lightly as I may;
Ne speke I of his hatte or his array,
Ne how his berd by every wind was shakè
When as, for hete, his hat he wolde of takè.
Souning in[13]) Erly English was his spechè,
"And gladly wolde he lerne, and gladly techè."

W. W. S.

---

[1]) thin boards. [2]) burnt. [3]) See the "six-text" edition of Chaucer. [4]) a town in Spain. [5]) acquire. [6]) for those that gave him the means to study with. [7]) care. [8]) seize upon. [9]) would not hesitate. [10]) All quotations illustrating special uses of English words were written on pieces of paper of a particular size. [11]) find fault with. [12]) curious ways. [13]) in accordance with.

Und noch ein drittes gedicht möchte ich hier anschließen, das mir soeben durch die güte von Skeats ältester tochter, Miß Bertha M. Skeat, Ph. D., die den fachgenossen ua. durch ihre arbeiten über den anglofranzösischen vokalismus vorteilhaft bekannt ist, zugeht, ein nachruf, der zugleich die erziehliche wirkung von Skeats persönlichkeit auf die jüngere generation widerspiegelt.

In Memory of
Walter William Skeat, Litt. D.,
Professor of Anglosaxon in the University of Cambridge.
Oct. 6th, 1912.

"And gladly wolde he lerne, and gladly teche."
Chaucer's Prologue, l. 308.

I.

Let the world write of thee as it can know,
My dear and honoured Father! On me smiled
The man who bore his little ailing child
Up the steep lighthouse tower, long ago,
To save her sorrow. Then, her health renewed
With later years, he led her far-away
O'er purple moor and mount, nor cared to stay,
Till from the summit all the land we viewed.
With thee I studied oft in childhood's hours,
To name and class our common wayside flowers,
With thee I learnt the brighter stars to find.
Much also did I glean, from days of yore,
Of Cynewulf and Caedmon, Ælfric's lore,
Brave Beowulf's deeds, and Ælfred's master mind.

II.

Earth's many voices echo found in thee,
O Scholar-Poet! Verses grave and sweet,
Or touched with subtle humour; music meet
For sacred themes, or reed-like melody.
Thy genial touch inspired us with the sense
Of life in things long past, old worlds, old ways,
While yet pursuing Truth through every maze,
With — "Always verify your reference"!
Thy gentle patient spirit was our stay,
Whose frequent motto was, "Rejoice alway."
Who spake the words at which our hearts now burn: —
"Make no unwonted mourning when I pass,
But let the resting-place be sunny grass,
And let the little daisy have a turn." B. M. S.

Cöln, November 1912. A. Schröer.

BIBLIOTHEK FÜR ENGLISCHE KULTUR IN HAMBURG.

Die deutsche abteilung der von Sir Ernest Cassel in London ins leben gerufenen könig Eduard VII. Britisch-Deutschen stiftung hat in Hamburg eine Bibliothek für englische kultur gegründet, die dem dortigen Seminar für englische sprache und kultur angegliedert und mit ihm gemeinsam verwaltet werden soll. Die bibliothek soll bücher aus dem gebiete der ganzen englischen kultur enthalten und ein getreues abbild der englischen sprache, literatur, wirtschaft, geschichte, politik usw. geben und zunächst der wissenschaftlichen forschung dienen, darüber hinaus aber auch allen zugänglich sein, die eine gründliche orientierung auf einem dieser gebiete wünschen.

Auch wissenschaftliche zeitschriften, ferner die wichtigsten allgemein bildenden monats- und vierteljahrsschriften sollen in der bibliothek ausliegen. Leiter der bibliothek ist der direktor des Seminars für englische sprache und kultur professor dr. Dibelius. Ihm steht ein kuratorium zur seite, dessen vorsitzender der senatskommissar für das Hamburgische kolonialinstitut, senator dr. v. Melle, ist. Als weitere mitglieder gehören dem kuratorium an die herren exzellenz v. Loebell und geheimer regierungsrat professor dr. Brandl aus Berlin, Albert Ballin, Max M. Warburg, geheimrat professor dr. Marcks, professor dr. Rathgen und professor dr. Dibelius aus Hamburg.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Professor dr. Thomas Lindsey Blayney, der bisher an der Central University in Danville, Kentucky, tätig war, wurde zum direktor des Department of Germanics an dem neugegründeten, im Oktober eröffneten Rice Institute zu Houston, Texas, ernannt, das mit außerordentlich reichen mitteln ausgestattet ist und ein wichtiges bildungszentrum im süden der Vereinigten Staaten zu werden verspricht.

Am sonnabend, den 23. November, wurde professor Edward Arber zu Kensington von einem automobil überfahren und getötet. Arber, der am 4. Dezember 1836 zu London geboren war, hat sich durch seine gewissenhaften neudrucke älterer texte ein bedeutendes verdienst um die englische philologie erworben.

QUELLENSTUDIEN ZU ENGLISCHEN DENKMÄLERN. I.

1. Zum altenglischen leben des h. Malchus.

Im ersten bande, s. 431 ff., des Journal of Germanic Philology hat prof. W. H. Hulme ein zuerst von Cockayne in 'The Shrine' gedrucktes ae. leben des h. Malchus neu nach der handschrift[1]) Cotton. Otho C I herausgegeben, leider ohne jede erklärung, ja sogar ohne interpunktion und zeilenzählung. Wenn die letztere unterlassung vielleicht auch auf das konto der redaktion zu setzen ist, so hätte Hulme doch seine publikation durch einige erklärende zutaten wohl auf ein etwas höheres niveau als das eines rohen abdruckes der hs. bringen können, besonders da — was ihm entgangen ist — schon Aßmann das betr. stück im 3. bande der bibliothek der ags. prosa s. 199 ff. veröffentlicht hatte (vgl. dazu die bemerkungen s. 267). Das von allen 3 herausgebern unterlassene möchte ich im folgenden nachholen, zumal der text mancherlei schwierigkeiten bietet.

Die quelle des ae. textes bildet die *Vita Malchi monachi captivi* des h. Hieronymus, bequem zugänglich in Mignes lat. Patrologie, bd. 23, sp. 53 ff. Die übersetzung ist im allgemeinen genau, jedoch hat der bearbeiter gelegentlich seine vorlage offenbar mißverstanden, stellenweise auch gekürzt, vorausgesetzt, daß ihm eine vollständige hs. vorlag. Ich werde bei der folgenden vergleichung mit der quelle auf alles eingehen, was

[1]) Allerdings nicht ohne fehler, vgl. Klaeber, Mod. Lang. Notes XVIII 245 f., der zwei druckfehler verbessert. Außerdem ist aber noch 433, 11 *gereorde* st. *geweorde*, 434, 7 *geseah* st. *gefeah*, ib. 29 *sul* st. *ful*, 435, 2 *donde* st. *donne*, 437, 33, *æthran* st. *æhtran*, 438, 6 *forleas* st. *forleaf*, 440, 3 *spece* st. *swece* und ib. 27 *hwæt* st. *hwat* zu lesen.

einigermaßen von interesse ist oder den ae. text erklären hilft, kleinigkeiten und unwesentliches jedoch mit stillschweigen übergehen. Ich zitiere nach Aßmann.

S. 199, 129. *and hig fæstniað þone stepe þurh þā þilinge and hĭora gewuna biđ, þæt hig fæstlice stonden,* gibt recht ungenau den lat. text wieder: *dispositumque per tabulata militem pendente gradu et labente vestigio stare firmiter assuescunt* (cap. 1).

ib. 132. *'Swā mē þonne dyde swīðe,' cwæð scs. Malchus, 'forðon ic wēnde, þæt mīn word wǣre bismer'* soll das lat. *silere quippe me fecit, cui meus sermo supplicium est* wiedergeben! Steht etwa *swīðe* für *swīgian?*

ib. 144. *Maronius,* vgl. lat. *Maronia* (hss. *Marionias*) zu anfang von kap. 2.

ib. 146 f. *and þæs gebād æfter gearum swīðe manigne hlāford.* Hier steht *þæs* für *þes,* vgl. das lat. *hic post multos vel dominos* etc. Die vorlage des übersetzers scheint anders gelautet zu haben.

ib. 150. *and hē wæs tō þæs pāpan ǣhte beſĕalden Euagrius, his neodfreondeś = ad papae Evagrii necessarii mei possessionem devolutus est* (sc. *hic viculus*).

ib. 151 f. *hwanon ic þis ǣrest wrītan ongan* soll das lat. *unde nossem, quid scripturus sum* übersetzen!

ib. 152. *in þām nēh-tūne = illic.*

ib. 154. *and þæt word is on syrisc æþelung* (l. mit Hulme *—ing?*) *gecweden.* Mignes text lautet aber: *Syrus natione et lingua!* Der übersetzer scheint *Syriaca nobilis lingua* gelesen zu haben.

ib. 155 f. *þāra wæs þā iū deaðe swīðe neah,* l. *deað* mit Hulme, vgl. das lat. *et iam morti proxima videbatur; þāra* steht offenbar für *þāre.*

S. 200 z. 158 f. *[swā bi Zacharian] gewĕarð and bi Elisabeth his wīfe, swā hit on þām godpelle [cw.]* hat Cockayne richtig ergänzt, vgl. das lat. *ut Zachariam et Elisabeth de evangelio crederes.*

ib. 159 f. *[nymþe þæt Joh. næs] in hĭora midnesse geworden* = lat. *nisi quod Johannes in medio non erat.*

ib. 160. *þā [nēhgebūras]* = lat. *ab accolis.*

ib. 161. *[þe blōdes þe] hīǣmedes* = lat. *matrimonii, sanguinis.*

ib. 161 f. *and þā sǣde hī ĕall se þeodscipe geswēgsu[m-*

lice, þæt hī wæron] swīðe hālige etc. ist richtig ergänzt nach dem lat. *omnes voce consona sanctos et deo placitos et mira nescio quae respondebant; sæde* ist also = *sædon.*

ib. 163. *[Đā ic getihtode] bi þære gītsunge onworpennesse,* vgl. das lat. *qua cupiditate illectus.* C.s ergänzung ist mir unverständlich.

ib. 164 f. *[and sēcende þæs] þinges cūðnesse* ist ergänzt nach *et curiosius sciscitans rerum fidem.*

ib. 166. *on þām lande þe [hātte] Nisibim,* lautet lat.: *Nisibeni agelli colonus* (kap. 3).

ib. 168. *swā [wĕorðan hĭora orfes and hĭora] wæstma . . . yrfewĕard,* vgl. lat. *quasi stirpem generis sui et haeredem familiae suae.*

ib. 169. *and þā gĕornde ic, þæt ic [wĕorðe] munuc = monachum potius me velle esse.* Besser wäre wohl *wurde!*

ib. 170. *[wæron] biddende = persecuti sint.*

ib. 171 f. *and mē wæs be þīs on micclum tweon, þæt [ic] scĕolde forlætan þā hūs* gibt das lat. *haec res sola indicio est, quod et domum et þarentes fugi* eigentümlich genug wieder.

ib. 173 f. *for Rōmwarena cempana neahhergunge* = lat. *propter . . . Romanorum militum custodiam.* Das wort *neahhergung* fehlt bei Bosworth-Toller, während das neuerdings so viel getadelte Sweetsche wörterbuch es enthält!

ib. 174. *for [Persisc]ra gehældum = propter vicinam Persidem.*

ib. 175. *and ic [brō]ht[e] hwæt lȳte[l] = pauxillulum nescio quid portans.*

ib. 177. *Ic þā becōm nāt ic on hū micclum f . . . tō Calcidus þām wēstene, þæt wæs betwux Barsan and Immas = Perveni tandem ad eremum Chalcidos, quae inter Immas et Beroan.* C. ergänzt *færelde,* ich denke eher an *fæce.*

ib. 181 f. *ic ongĕat, þæt þā munucas lifdon on hĭora āgenum handgewinne, and hē gesĕah, þæt hig nĭorwedon mid fæstenum and mid gebedum hĭora līchaman unstilnesse* entspricht dem lat. *manum labore victum quaeritans, lasciviumque carnis refrenans jejuniis* wenig genau. Der übersetzer scheint *quaeritantibus* (sc. *me tradidi monachis*) und *refrenantibus* in seiner vorlage gelesen zu haben; *hē gesĕah* ist sehr merkwürdig, da doch Malchus sonst in der ersten person spricht!

ib. 183. *[æf]ter nōw[iht] manigum wintru[m] = post*

multos annos! In der vorlage stand offenbar: *post non multos.*

S. 201, 188. *and þæt ic of ōþrum dǣle getimbrode mynster.* Die lat. hss. haben teils *partem monasterio constituerem,* teils *ex parte monasterium construerem,* wie die ae. übersetzung.

ib. 193. *þæt þing þæt mē getengce wǣre* gibt das lat. *latere insidias* wieder.

ib. 197 f. *and hē þā [eac āsett]e beforan mē* entspricht dem lat. *proponebat mihi exempla.*

ib. 200 f. *ne þæt ic mē sylfne ne forlēte, [ne þā su]l in mīnre handa = ne me perderem, nec aratrum tenens* etc.

ib. 201. *[wā mē, cwæð] Malchus* = lat. *vae misero.*

ib. 202. *for-þan mē oferswīðde sē wyrresta sigor = vici monitorem pessimā victoriā.* Der übersetzer scheint *vicit me* gelesen zu haben.

ib. 202 f. *forþan [ic wēnde, þæt hē] nā sprǣce nā for mīnre þēarfe* ist richtig ergänzt nach *putans illum non meam salutatem* (al. *utilitatem*) . . . *quaerere.*

ib. 204. *þe hē þā iū bǣre mīn [līc, þā] ic ūt eode = quasi funus efferret.*

ib. 207. *ne [nǣnige lað]unge ic ne [cēpe] after = excusationes non recipio* l. also *lādunge* statt *laðunge* und *æfter* st. *after.*

ib. 208. *[fald]e* ist nach lat. *ovilibus* richtig ergänzt.

ib. 210. *and þā wǣron þefersce sūðfæt dōnde tō Ediſsum = de Beroa Edeſsam pergentibus* (kap. 4) ist unverständlich. Sollte *þefersce* etwa aus *ðebersce = de bersoa* (vgl. oben zu 177) entstellt sein? Auch Aßmann s. 267 anm. 2 hält es für den namen der einwohner.

202, 218. *hig hæfdon geþwinglode loccas = vittatisque capitibus.* Bosworth-Toller übersetzt *geþwinglode* fragend mit 'compressed, fastened up', Sweet führt nur den beleg ohne erklärung an, desgl. Aßmann im glossar. Wir haben hier m. e. den einzigen beleg für das verbum *þwinglian* 'aufbinden', verwandt mit ae. *þwong,* ne. *thong* und unserm *zwingen.* Es ist bezeichnend, daß bisher kein herausgeber und lexikograph sich die mühe gegeben hat, die bedeutung dieses seltenen wortes aus der lat. quelle festzustellen!

236 f. *þā ne forlēt þǣre lyfte smyltnes āne . . . wesan gegerede* entspricht dem lat. *nam aëris quoque intemperies nihil*

aliud praeter pudenda velari patiebatur (kap. 5). Da Aßm. leider hier so wenig wie sonst den umfang der lücke angibt, ist es schwer, das verlorene mit einiger sicherheit zu ergänzen. Cockaynes *ānig þing* ist wenig wahrscheinlich; vielleicht ist nur *þinge* hinter *āne* ausgefallen?

248. *þæs diofles geswipornys syndon swīðe unāsecgendlice*, l. *geswipornysse* (wie Hulme), vgl. lat. *insidiae* (kap. 6).

S. 203, 254. *wolde hē gedōn* gibt das lat. *remunerans* wieder.

261 f. *unlīoðewāc* ist die übersetzung von *implacabilis*.

267. *hĕalf-clæmede* = lat. *semirutam*.

277 f. *Ac hit w . . . ū, þæt ic þis čall forþan þrōwige*. Nach dem lat. *nisi quod forte propterea haec sustineo* wird wohl mit C. *wyrð* zu ergänzen sein, aber was ist *ū?*

S. 204, 308 f. *ac hio unc bæddan tō gemangum* hat im lat. keine entsprechung.

320. *hig forcur[fon þā gebr]ōhtan sæd* ergänzte C. richtig nach *illata semina praecidebant* (kap. 7).

ib. f. *and sume hig ongunnon, swā hio mid heafde bæren dea[dra m]anna līchaman*. Nach dem lat. *hae luctu celebri corpora defuncta deportabant* lautet dies seltsam, zumal Hulme p. 438, 14 passender *heafe* = *heofe* '*luctu*' liest! Wer hat recht?

339. *and þā sette his swīgunge betwuh hire geleafan hiht* entspricht wenig dem lat. *peto silentium: fidem tribuit* (al. *silentii fidem); et jugi susurro inter spem et metum medii fluctuamus* (kap. 8). Das letztere wird durch *and wit þā wæron on midnesse miccles eges* wiedergegeben.

353. *and þā ætton wit þeh-hwepere swīðe þæt wæter æfter and wit wæron gemyndige þæs tōwĕardan hungres*. Der lat. text lautet: *bibimus usque ad satietatem, futurae nos siti praeparantes*.

354 f. *[and gewito]n wit swīðe on weg* ergänzte C. richtig nach *currimus*.

S. 206, 381. Das eigentümliche *þwæstrian* übersetzt lat. *mutire* (kap. 9).

389. *godwrecan* gibt lat. *furciferi* wieder.

413. *tō Rōme-byrig* übersetzt unrichtig das lat. *ad Romana castra* (kap. 10).

2. Ælfrics Homilie über Joh. XI 47 ff.

Aßmann hat s. 65 ff. seiner 'Ags. homilien und heiligenleben' eine ae. predigt herausgegeben, die im wesentlichen auf der 61. homilie des bischofs Haymo[1]) von Halberstadt († 853) beruht. Die quelle ist gedruckt in Mignes Patrol. lat. 118, 347 f. Abgesehen von den schriftworten ergeben sich folgende deutliche übereinstimmungen: v. 40 ff. *þā ĕarmnan Ĵūdeiscan embe þæt smeadon, hū hī þæt sōðe līf of līfe gedydon, and noldon smeagan, hū hī on hine gelȳfdon, þæt hī līf hæfdon mid þām sōðan līfe and swā ĕarmlice on ēcnysse ne forwurdon* = Haymo sp. 347: *plus enim perditi homines cogitabant, quomodo nocerent et perderent, quam quomodo sibi consulerent, ne perirent.*

v. 67 ff. *and hyt eac syððan gelamp, . . . þæt æfter Cristes āriste and ūpstige tō hĕofonum cōmon þā rōmaniscan leoda and þæt land gehergodon and þā burh Hierusalem besæton mid fyrde . . .* v. 82 ff. *þā gewunnon þā Rōmaniscan mid wīge þā burh . . .* v. 88 ff. *þā lædden þā Rōmaniscan þæt þǣr tō lāfe wæs þæs folces, fela hund manna, hām tō hĕora burgum* = Haymo ib.: *Nam et Romani propter domini passionem et glorificationem tulerunt ab eis locum et gentem, et pugnando et transferendo.*

v. 101 ff. *ac hē openlice wrītegode, . . . þæt ūre hælend scĕolde sweltan for þeode, and nā for ðeode ānre, ac eac swilce gegaderian godes bĕarn on ān, þe ær wæron tōstencte* = Haymo sp. 348: *prophetavit Caiphas, quia Jesus moriturus erat pro gente, et non tantum pro gente, sed ut filios Dei, qui erant dispersi, congregaret in unum.*

v. 106 ff. *Caiphas wrītegode . . . be ðǣre ānre þeode, forðām þe of þǣre cōmon manega gecorene, be þām cwæð Crist ær: 'Ne eom ic nā āsend, būton tō ðām sceapum Israhela hīwrædene, ðā þe losedon'* = Haymo ib: *Nam Caiphas de sola Judæorum gente prophetavit, in qua erant oves, de quibus ipse dominus ait: 'Non sum missus, nisi ad oves, quae perierunt domus Israel.'*

v. 111 ff. *Ac sē godspellere sæde be þām ōðrum sceapum of hæþenum folce, be þām sē hælend cwæð: 'Ic hæbbe ōðre scēp, þe sōðlice ne synt of þysre eowde, and þā ic scĕall*

[1]) Über Haymo als quelle Älfrics vgl. Förster, Anglia XVI 45 f.

lǣdan, . . . and byð ān eowd and ān hyrde = Haymo ib.: *sed noverat evangelista alias oves, quae non erant de hoc ovili, quas oportebat adduci, ut essent unum ovile et unus pastor.*

v. 119 ff. *And þis wæs gesæd be þære sōðan forestihtinge, þurh þā hī wǣron gemynte on þām micclan dihte Godes forescēawunge tō hys sceapa getele. Nǣron hī witodlice nāðor ne Godes scēp, ne Godes bearn þā gȳt, forþām þe hī ne gelȳfdon þā gȳt* = Haymo ib : *Haec autem secundum prædestinationem dicta sunt, quia neque oves eius, nec filii Dei adhuc erant, quia nondum crediderant.*

v. 127 ff. *On Caiphas wītegunge wē synd gemynegode, þæt þurh yfele men eac swilce wæs hwīlon seo wītegung gefremmed* = Haymo sp. 347: *Hic docuit etiam per homines malos prophetiae spiritum futura praedicere.*

v. 139 ff. *Ac wē secgað nū eow, hwī hit swā is gecweden, þæt hē gesett wǣre sācerd tō ðām geare* = Haymo ib.: *Potest autem vos movere, quomodo dicatur pontifex anni illius.*

v. 141 ff. *God bebead . , . þæt Aaron . . . scēolde beon sācerd, and his sunu æfter him . . . and ne mōste nā mā tō ðām micclan hāde, būton ān æfter ānum of þām ȳlcan cynne* = Haymo ib. *cum dominus statuerit unum summum sacerdotem, cui mortuo unus succederet.*

v. 148 ff. *Ac þā iūdeiscan hæfdon for hēora gȳtsunge and for hēora sācum gesett nū æt nēxtan, þæt hī mā sācerda him gesette hæfdon, and scēolde ālc þēnian tō ānes geares fyrste* = Haymo ib. *Sed intelligendum, quod per ambitiones et contentiones inter Judaeos postea constitutum est, ut plures essent, qui per annos singulos suis vicibus ministrarent.*

v. 168 ff. *Hē forbeah þā iūdeiscan, þeah þe hē beon mihte ungederod mid him* = Haymo sp. 348: *Non quia potentia eius defecerat, in qua utique, si vellet, et palam cum Judaeis conversaretur, et nihil ei facerent.*

v. 173 ff. *þā þā hē hī forbeah, þā sēalde hē bysne hys hālgum folgerum, þat hī forfleon mōston þǣra ārleasra ēhtnysse būton ālcere synne and hēora līf gebēorgan, and forbūgan þā rēðnysse* = Haymo ib.: *sed in hominis infirmitate vivendi exemplum discipulis demonstrabat, in quo apparet non esse peccatum, si fideles eius . . . oculis persequentium sese subtraherent et furorem sceleratorum latendo potius devitarent etc.*

3. Älfrics Homilie über Joh. XVI 16ff.

Auch dieses stück beruht auf einer Homilie Haymos, nämlich der 85. (Migne aao. 508 ff.), wie die folgende zusammenstellung zeigen wird.

v. 41 ff. *. . . tō dām swīdost belimpð, þe him þā mid wæron and his word gehȳrdon* = sp. 508: *specialiter ad discipulos pertinet, quibus per corporalem præsentiam loquebatur.*

v. 43 ff. *forþan þe Jūdas cōm mid þām cwĕalmbærum on þære ylcan nihte . . . and belæwde þone hælend. . . .* = ib. *quia ergo ea qua tradendus erat nocte . . . quoniam ipsa nocte comprehensus.*

v. 48 ff. *Hē wĕarð þā on frīgedæg gefæstnod on rōde, . . . bebyrged . . . and hī þā ne gesāwon syððan þone hælend* = ib. *et in crastino crucifixus, in sepulcro est collocatus, et tunc coeperunt eum non videre.*

v. 51 ff. *oð ðæt hē on sunnandæg, . . . gesund ārās of deaðe and geswutelode hine his hālgum apostolum* = ib. *mane prima sabbati resurrexit et discipulis . . . apparuit.*

v. 65 ff. *þā þe Crist lufedon . . . þā wæron sārige and swīðe geunrōtsode, þā ðā hī gesāwon . . . þæt þā cwelleras cōmon and hī Crist gebunden lǣddon . . . and hī hine fordēmdon . . . tō deaðe* = sp. 510: *Flebant enim amatores Christi, cum eum . . . quasi reum comprehendi, ligari . . . atque crucifigi viderunt.*

v. 71 ff. *and þā swīðe blissedon þā þe middanĕardlice þing ufedon tō swīðe, þæt wæron þā Jūdei, þe wunnon on þone hælend, and him hefigtȳme wæs, þæt hī hine gesāwon* = ib. *At e contra mundus gaudebat, id est Judæorum populus, qui propter mundi amorem recte mundus vocatur, cum cerneret eum crucifigi, qui gravis erat etiam eis ad videndum.*

v. 84 ff. *hī wurdon geblissode . . . þurh þæs hælendes ārist* = ib. *sed tristitia apostolorum versa est in lætitiam, quando . . . gavisi sunt discipuli viso domino.*

v. 86 f. *Ac þās word belimpað tō ĕallum þām geleaffullum, þe hēr on līfe swincað and þurh wōp gewilniað þæs ēcan wuldres mid him* = ib. *sed quia partem hujus lectionis . . . ad universalem ecclesiam pertinere diximus, suis verbis dominus fidelibus luctum et fletum indicat.*

v. 93 ff. *þæt wīf is hēr gecweden ĕall Cristes gelaþung on gāstlicum andgite, þe is his āgen brȳd swā swā hit oft sægð*

swutollice on bōcum, þæt heo is ūre mōdor and mæden and swā þeah symble ācenð hire cild þām hælende on þām hālgan fulluhte tō þām hĕofonlican līfe = ib. sp. 511: *Spiritualiter haec mulier sanctam significat ecclesiam, quae non propter mollitiem mulier dicitur, sed propter conjunctionem viri . . . Ex fecunditate prolis mulieri comparatur, quia hæc mulier tot quotidie filios parit,* (sp. 512) *quot per fideles per undam baptismatis et gratiam spiritus sancti regenerat.*

v. 99 ff. *and heo ne mæg nā beon būtan ĕarfoðnyssum, þonne heo ǣfre scĕal winnan wiþ þā unþeawas and wiþ ðā heafodlĕahtras hēr on þissum līfe* = ib. *sed haec mulier . . . tristitiam habet, . . . quia s. ecclesia, cum in praedicatione invigilat aliquando ab exterioribus hostibus, semper autem ab interioribus premitur. Bellum enim quotidie agit, non adversus carnem et sanguinem, sed adversus principes et potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum . . .*

v. 102 ff. *Ac þonne heo oferwinð þā gewĭtendlican geswinc and þā lĕahtras ofercymð þurh Cristes sylfes fultum, þonne ne gemunð heo hire mōdes biternysse, gif heo þā gāstlican cild gode ācennan mæg* = *Cum autem peperit puerum: Sicut mulier nato puero gaudet, sic ecclesia, cum fidelium animas ad aeternam vitam transmittit, gratulatur. Semper enim inter pressuras tribulationum sublevatur spe praemiorum.*

v. 106 ff. *Existimo enim, quod non sunt condignae passiones etc.* = ib. *Non enim condignae pass. etc. (Rom. VIII 18).*

v. 114 ff. *Ac ĕalle wē forgytað þæt ǣrre geswinc, gif ūre sāwla becumað gesǣlige tō Criste* = ib. *Tanta enim gloria datur sanctis, ut etiam praeteritorum pressurarum obliviscantur.*

v. 116 ff. *sē bið sōplice ācænned, þe sīðað tō Criste tō ðām ēcan līfe, on ðām þe hē ā lĕofað* = sp. 513: *sic fidelis anima spiritaliter nasci creditur, quando de aerumna praesentis vitae ad beatam vitam transire meretur.*

v. 118 ff. *swā swā þā hālgan martiras, þe hēr micel þrōwedon, and þā clǣnan confessores, þe Criste þeowedon, and nū libbað mid him. And wē on līfe hĕaldað hĕora gemynd nū mid mæssum and lofsangum on þām dæge, þe hī gewiton of þissere worulde tō Criste, and þæt is hĕora gebyrdtīd on bōcum gecweden, nāteshwon wōplice, swā swā man bewōpð deadne, ac swīþe wuldorfull mid ēcum wurðmynte* = ib. *Unde mos ecclesiasticus obtinuit, ut dies beatorum martyrum sive con-*

fessorum, quibus de hac vita migraverunt, non funebria, sed natalicia vocemus: quia tunc felicius vivere coeperunt, cum per mortis umbram ad vitam aeternam pervenire meruerunt.

v. 132 ff. *Nū ĕornostlice hæbbe gē sume unrōtnysse, and ic eft eow geseo and eower hĕorte blissaď, and nān man ne mæg eowre blisse eow ætbēdan* = ib. *Et vos igitur nunc quid tristitiam habetis. Iterum autem videbo vos et gaudebit cor vestrum, et gaudium vestrum nemo tollet a vobis.*

v. 135 ff. *þis hē gecwæď þā be ďām þe him folgodon, ... forþan þe hē gesĕah hī, syďďan hē of deaďe ārās, and hē hī gefrēfrode* = ib. *Vidit ergo apostolos dominus, quando eos de angustiis, quas de eius passione sustinuerant, liberavit.*

v. 142 ff. *ūs ĕalle hē gesihď on ďām ēcan wuldre, and ūre hĕorte blissaþ on his gesihþe þĕarle, and þā micclan blisse ūs ne ætbret nān man, forďan þe ďær ne wunaď nān wiþerwinna, ne nān yfel ēhtere, þe ūs dreccan mage, þonne Crist ūre līf ... ūs āfre gegladaď on ĕalre gōdnysse* = sp. 514: *quando introibimus in conspectu Domini in exultatione ... Quod gaudium nemo tollet a vobis, quia nulla varietās, nulla tristitia, nullus metus in aeterna laetitia inveniri poterit; sed ... gaudium et laetitiam obtinebunt, qui redempti fuerint a Domino ... et laetitia sempiterna super capita eorum.*

Der schluß von Älfrics Homilie, v. 149 ff., findet sich nicht bei Haymo.

4. Die lat. quelle der me. dichtung *Crist on the cross.*

Heuser hat in seiner ausgabe der Kildaregedichte (Bonner beitr. XIV) p. 128 ein fragment gedruckt, wozu einige lat. zeilen aus Augustinus als quelle angegeben werden. H. meint p. 127 unten, der dichter habe »uns gewissermaßen seinen entwurf oder seine disposition bewahrt, die er in englische verse umgesetzt hat«. Es wäre aber doch sehr merkwürdig, wenn ein englischer dichter erst eine disposition in lat. sprache aufsetzte, um danach ein gedicht in seiner muttersprache zu verfertigen! In wirklichkeit hat er jenen passus einer wohlbekannten quelle entnommen, die H. bei einigem suchen auch hätte finden können: dem pseudo-augustinischen *Liber meditationum.* Das erste lat. zitat nennt ja ausdrücklich Augustinus als quelle! In dem genannten werke heißt es nun (Migne's Patrol. vol. 40, sp. 905 f.) in kap. VI: *Aspice, pater*

pie, piissimum filium pro me tam impia passum! Respice, clementissime rex, quis patitur . . . Numquid non attendis, pie pater, adolescentis filii carissimi caput? . . . Candet nudatum pectus, rubet cruentum latus, tensa arent viscera, decora languent lumina, regia pallent ora, procera rigent braehia, crura pendent marmorea, rigat terebratos pedes beati sanguinis unda. — Derselbe passus findet sich auch in den *Orationes* des Anselm von Canterbury, or. II (Migne 158, 860 f.). Beide fassungen weichen von der durch Heuser mitgeteilten nicht unerheblich ab. Aus dem Migneschen text geht zudem hervor, daß die aufforderung ursprünglich an gott vater gerichtet war, während der dichter sich an den menschen wendet. Die fassung bei Migne ist auch ursprünglicher, da der englische vers 6a: *stiuiiþ is armis* dem lat. *procera rigent brachia* entspricht, was sich in der von Heuser veröffentlichten hs. nicht findet. Auch v. 8: *þer to [h]is hendi bodi on rode so is ytiȝte* findet in Heusers lat. texte keine entsprechung, wohl aber eine parallele in dem oben angeführten *tensa arent viscera.* Schließlich stehen auch v. 3: *And loke to [h]is heued* und v. 13: *Beginne at [h]is heued* dem Migneschen *numquid non attendis . . . caput* näher als dem Heuserschen *Respice in faciem Christi tui!*

Kiel. F. Holthausen.

ÜBER
DIE NEUENGLISCHE VOKALVERSCHIEBUNG.

In bd. 45, 1 ff. der *Engl. Stud.* handelt August Western »über die ne. vokalverschiebung« und spricht sich gegen Luicks ansicht aus, daß die wandlung von me. $\bar{e} > \bar{i}$ und von me. $\bar{o} > \bar{u}$ die diphthongierung des me. $\bar{i}$ bzw. $\bar{u}$ bewirkt hat. Er gründet seine beweise darauf, daß die *iu, œu, ɔu, ȳ, ə̄* im mittellande, südosten und südwesten Englands (wobei ich nur die haupttypen für die heutige mundartliche wiedergabe von me. $\bar{o}$ anführe) dieselbe entwicklung durchgemacht haben wie die *iu, ɪ̄ə, ī, ȳ, ə̄* im Nordh. und Schott., daß also eine me. zwischenstufe $\bar{u}$ abzuweisen sei. Ähnliche gründe bringt er auch für die entwicklung von me. $\bar{e}$ vor.

Schon Luick hat in dieser zeitschrift bd. 45, 432 ff. gegen Western stellung genommen; da er aber nicht alle gegengründe angeführt hat, so wird wohl folgende erörterung nicht unangebracht sein.

Ich setze natürlich die heutigen mundartlichen lautungen als bekannt voraus, wobei ich bemerke, daß in wichtigen entscheidungsfragen Ellis' OEEP. V und nicht Wrights EDG. heranzuziehen ist, weil letztere für wissenschaftliche zwecke nicht ausreicht. So bringt zb. Ellis das material ortweise, während Wright es gebietsweise anführt. Auf diese weise können dem benützer von EDG. manche trugschlüsse bei der sichtung des materials unterlaufen. Ferner wählt Wright nur verallgemeinernde umschriften, um größere gebiete lautlich zusammenfassen zu können. Natürlich entgehen einem dabei feinere unterschiede in der entwicklung der laute. Und trotz der verallgemeinerung eines lautes ist der leser in vielen fällen über die bodenständigkeit einer entwicklung im unklaren. Damit soll nicht

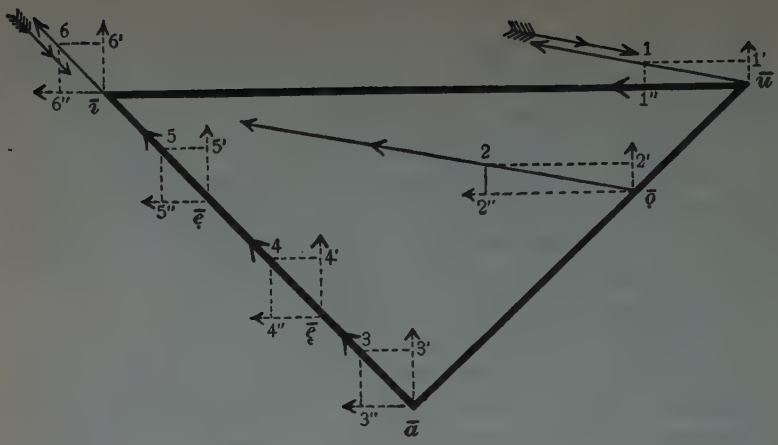
gesagt sein, daß Ellis auf alle fragen bescheid geben könnte, auch er weist ja lücken und mängel auf; er ist aber immer noch besser als Wright. Am besten wird der forscher tun, welcher beide benützt und dazu noch das EDD. heranzieht, worin viele nützliche schreibungen neben lautungen enthalten sind.

Kehren wir nun zu Western zurück, gegen den ich folgende einwände zu erheben hätte, insofern er für einige gebiete des Südh. den übergang von me. ę̄ > ī und me. ǭ > ū in abrede stellt, so daß me. ī und ū diphthongierten, ohne durch die nächstfolgenden laute ę̄ und ǭ ersetzt zu werden.

A. Western verkennt wohl den allgemeinen charakter der zwei großen englischen sprachgebiete des Nordh. und Südh. Eine bestimmte entwicklungstendenz herrscht ja für bestimmte vokalquantitäten oder vokalqualitäten in jeder mundart und in jedem einheitlichen sprachgebiete. Sie kann entweder stetig wirken oder zeitlich beschränkt sein. Mit bezug auf unsere zwei großen sprachgebiete kann man auf grund der historischen überlieferung und der heutigen mundartlichen lautungen zwei zum teil verschiedene entwicklungstendenzen für die frühme. langen vokale feststellen. Das wichtigste für den wandel von vokalen ist wohl die veränderung der zungenstellung, mit der auch eine veränderung der kieferstellung verbunden sein kann. Daß daneben die lippen-, kehlkopf- und gaumensegelstellung mitbestimmend einwirken kann, ist selbstverständlich. Um die sachlage in unseren sprachgebieten anschaulich zeichnen zu können, will ich das sogenannte vokaldreieck zu hilfe nehmen, wobei die linie ī—ū den festen oberkiefer, ū—ā den beweglichen unterkiefer und ā—ī die richtung der bewegung des unterkiefers gegen den oberkiefer darstellt.

1. Zeichnen wir zunächst das vokaldreieck fürs Nordhumbrische. Die angegebenen vokale wurden etwa gegen 1200 gesprochen.

Die starken pfeillinien (ū—1, ǭ—2, ā—3, ę̄—4, ę̣̄—5, ī—6) bezeichnen die bewegung der zunge gegen ī hin, die punktierten pfeillinien (u—1′, ǭ̣—2′, ǭ̣—2″, ā—3′, ā—3″, ę̄—4′, ę̣̄—4″, ę̣̄—5′, ę̣̄—5″, ī—6′, ī—6″) stellen die richtungskomponenten der bewegungskraft der zunge gegen ī hin dar, nur (ū—1″) fällt in die dreieckseite (ū—ī). Die rechtecke (1—6), deren eine diagonale die resultierende der beiden richtungskomponenten ist, bedeuten die sogenannten kräfteparallelogramme.



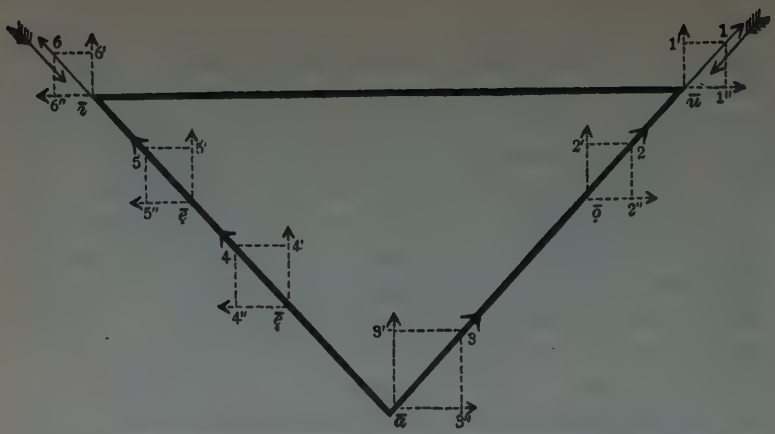
Wie die zeichnung schon andeutet, hat sich im Nordh. die zungenmasse entsprechend der größe des kieferwinkels der langen velaren vokale gegen ī hingeschoben, so daß frühmnordh. ā in den heutigen mundarten am stärksten, frühmnordh. ū dagegen am schwächsten verändert ist. Frühmnordh. ā ist also ein vorderer vokal geworden und nähert sich allmählich der ī-stellung. Frühmnordh. ǭ behält anfangs seine lippenrundung bei, die zunge wird etwas gehoben und allmählich gegen ī hin geschoben, so daß ein mnordh. laut entsteht, der ungefähr die mitte zwischen ǭ und ṻ hält. In den heutigen mundarten hat sich dieser mnordh. ṻ-laut, womit ich jenen zwischenlaut bezeichne, in zwei spielarten aufgelöst. Er ist entweder zu ṻ gehoben·oder in *iu* zerlegt worden. In den schottischen mundarten wurde ṻ entweder entrundet, so daß in ne. Sc. ī auftreten kann, oder es wechselt mit ǣ. Durch kombinatorischen lautwechsel erscheint es vor gutturalen als *iu*, deren abart *iə* sein kann; vgl. dazu meine arbeit »Entwicklung von me. ǭ in den heutigen schott. mundarten«, programm der Wr. Neustädter realschule, 1912. In dem übrigen Nordh. herrschte im allgemeinen nur *iu*, das heute mehr im westen Englands auftritt, während die weiterentwicklung zu *iə* mehr im osten sich zeigt. Der dritte frühmnordh. velare laut ū hatte den kleinsten kieferwinkel und die höchste zungenstellung, weshalb er sich am wenigsten veränderte; ā und ǭ haben ihn gleichsam in den hintergrund gedrängt. Frühmnordh. ū ist heute so ziemlich unverändert, wenn man den beginn der diphthongierung im

westen von Nordengland und die veränderung von südschott. *ū* > *əu* im unmittelbaren auslaut nicht in rechnung zieht.

Betrachten wir nun die entwicklung vom lautphysiologischen standpunkte, und wir gelangen zu demselben resultate. Die gegen *ī* hin gerichtete bewegungskraft der zunge kann man in ihre zwei richtungskomponenten zerlegen, wie aus dem bilde auf s. 190 ersichtlich ist. Die eine komponente ist nach aufwärts gerichtet, die andere nach vorn. Auf grund des sogenannten kräfteparallelogramms erhält man die resultierende, das ist die richtung der bewegungskraft der zunge. Es erhellt daraus, daß frühmnordh. *ǭ*, *ā*, *ę̄*, *ē* ungehindert gegen *ī* hinstreben können, während frühmnordh. *ū* an dem hinteren gaumendach ein hindernis findet, so daß es wie ein ball, wenn ich dieses bild gebrauchen darf, in entgegengesetzter richtung zurückprallen muß. Es kehrt also wieder in seine frühere stellung zurück, von wo es sich gegen die rachenwand hinbewegen kann, wo es wiederum widerstand findet. Wir erhalten also immer nur spielarten eines *ū*, aber nie verschiedenartige laute. Anders ist es bei frühmnordh. *ī*. Die bewegungskraft der zunge findet zwar auch widerstand am vorderen gaumen und prallt in entgegengesetzter richtung zurück, hat aber den weg gegen *ā* hin frei. Es konnte sich also *ī* gegen *ā* hin weiter entfalten, es diphthongierte. Die umkehr der bewegungskraft der zunge für *ū*, *ī* sind in der zeichnung durch entgegengesetzte pfeile angezeigt.

Daß eine solche entwicklungstendenz mehr die veränderung der vorderen vokale begünstigte, liegt auf der hand. Daher diphthongierte frühmnordh. *ī* auf dem ganzen nordh. sprachgebiete, und die anderen vorderen vokale rückten gegen *ī* hin vor. Ich möchte diese entwicklungstendenz die palatale nennen.

2. Verschieden von dieser nordh. entwicklungstendenz ist die südhumbrische. Diese wirkt nach zwei seiten, sowohl gegen *ī* als auch gegen *ū* hin. Das gemeinsame der beiden bewegungen besteht also in der allmählichen zungen- und kieferhebung, die verschiedenheit jedoch in dem allmählichen vorschieben der zungenmasse bei den vorderen vokalen und dem allmählichen zurückziehen derselben bei den hinteren vokalen. Zeichnen wir wiederum das vokaldreieck, das diese entwicklungstendenz veranschaulichen soll.



Die hier verzeichneten vokale wurden etwa um 1200 gesprochen. Die starken pfeillinien stellen die bewegungskraft der zunge gegen $\bar{\imath}$ hin (ā—ē—ē—ī) bzw. gegen $\bar{u}$ hin (ā—ō—ū) dar. Die unterbrochenen pfeillinien (ū—1′, ū—1″, ō—2′, ō—2″, ā—3′, ā—3″, ē—4′, ē—4″, ē—5′, ē—5″, ī—6′, ī—6″) bilden wieder die richtungskomponenten der bewegungskraft der zunge gegen $\bar{\imath}$ bzw. $\bar{u}$ hin. Die rechtecke (ū—1′—1—1″, ō—2′—2—2″, ā—3′—3—3″, ē—4′—4—4″, ē—5′—5—5″, ī—6′—6—6″), deren eine diagonale die resultierende der beiden richtungskomponenten ist, bedeuten die sogenannten kräfteparallelogramme.

Im Frühmsüdh. beginnen die langen vokale in der angedeuteten weise sich allmählich zu verändern. Die veränderung ist so zu denken, daß alle zu derselben zeit langen vokale derselben entwicklungstendenz unterliegen, so daß ein vokal den anderen zu drängen und zu verdrängen scheint. Zufolge der im Südh. wirkenden tendenz strebt die bewegungskraft der zunge gegen $\bar{\imath}$ und $\bar{u}$ hin. Infolgedessen werden die vokale geschlossener. Im laufe der entwicklung stößt die bewegungskraft für $\bar{a}$ und $\bar{\imath}$ an den hinteren bzw. vorderen gaumen und muß umkehren, was in der zeichnung durch entgegengesetzte pfeile angedeutet ist. Die vorderzunge senkt sich also gegen $\bar{a}$ hin, während die hinter- bzw. mittelzunge gegen den hinter- bzw. vordergaumen gehoben bleibt, so daß diphthonge entstehen. In demselben maße als frühmsüdh. $\bar{\imath}$ und $\bar{u}$ sich verändern, werden die nächstfolgenden laute $\bar{e}$ und $\bar{o}$ gegen $\bar{\imath}$ bzw. $\bar{u}$ hin getrieben, deren stellungen sie einnehmen. Auch $\bar{e}$ und $\bar{a}$ mußten infolgedessen nachrücken. Wird die tendenzkraft nicht

irgendwie gehemmt oder in andere bahnen gelenkt, so müssen die neuen diphthonge für msüdh. *ī* und *ū* in ihrer entwicklung gegen *ä* hin weiterschreiten, so daß endlich *ai* bzw. *au* entstehen; in demselben maße müssen aber auch *ī* < me. *ę̄* und *ū* < me. *ǭ* diphthongieren und die nächstfolgenden laute ihre stellungen einnehmen. Auf diese weise erklärt sich die diphthongierung des spätme. *ū* < me. *ǭ* im westlichen teile des mittellandes und in East Anglia, wo *iy* nur eine abart des *iu, œu* oder *əu* im mittellande ist. Ebenso stellt *ei* in nw. Yks., wo mnordh. *ī* zu *ai* diphthongierte, eine weiterentwicklung von **ī* < mnordh. *ę̄* dar. Da die entwicklungsenergie lokal verschieden groß sein kann, so sind einige mundarten in der lautlichen entwicklung vorangeeilt, während andere hierin zurückgeblieben sind. Man kann da wieder bestimmte zentren unterscheiden. So heben sich die grenzgebiete gegen das Nordh., das östliche mittelland (Not. Lin.) und der mittlere und westliche süden Englands mit ausnahme von w. Som. und Dev. ganz deutlich von den übrigen südh. sprachgebieten ab. In den ersteren gebieten des Südh. ist die entwicklungsenergie schwächer als in letzteren. In ihnen herrscht gleichsam ein konservativer zug. Me. *ǭ* wurde hier im allgemeinen zu *ū*, wenn man von kombinatorischem lautwandel absieht, me. *ę̄* wandelte sich in *ī* und me. *ǭ* und *ę̄* wurden zu *ǭ* und *ę̄* gehoben oder zu *uə* bzw. *iə* abgestumpft, so daß ein zusammenfall zweier ursprünglich qualitativ verschiedener velarer oder palataler laute im allgemeinen nicht festgestellt werden kann. Einzelne ausnahmen haben ihre besondere erklärung.

Weil die südh. entwicklungskraft sowohl gegen *ī* als auch gegen *ū* hinstrebt, so will ich diese entwicklungstendenz als palatal-velar bezeichnen. Die nordh. palatale und die südh. palatal-velare entwicklungstendenz müssen mindestens schon um 1200 gewirkt haben.

3. Zur zeit, als die palatale tendenz wirksam war, hatte mnordh. *o* in offener tonsilbe noch nicht die volle länge erreicht, so daß es von der entwicklung gegen *ī* hin ausgeschlossen werden mußte. Als es aber vollständig gelängt war, schlug es unter dem einfluß einer anderen entwicklungstendenz andere entwicklungswege ein. Es rückte nämlich wie im Südh. gegen *ū* hin vor. Nun zeigt sich dieselbe erscheinung wie im Südh. Wie schon im vorhergehenden unter 2. gezeigt wurde, ist in

einigen gebieten des Südh. mundartliches *ū* < me. *ǭ* nicht weiter verändert worden. In diesen gebieten ist me. *ǭ* aber auch nicht zu *ū* geworden, sondern wurde nur geschlossen oder zu *uə*, *ǫə* abgestumpft oder zu *ou* zugespitzt; in einigen gebieten herrscht sogar noch *ǭ*. Me. *ǭ* ist also von me. *ō* nicht verdrängt worden; beide sind aber im allgemeinen auch nicht unter einem laut zusammengefallen. Dieselbe erscheinung tritt uns im Nordh. bei mnordh. *ǭ* und *ū* entgegen. Infolge der palatalen tendenz wurde mnordh. *ū* nicht diphthongiert. Mnordh. *ǭ* wurde daher nicht zu *ū*, sondern blieb entweder *ǭ* oder wurde zu geschlossenem *ǭ*, was in Sc. mit ausnahme von s. Sc. der fall ist, oder endlich es stufte sich zu *uə* ab, was sich in n. Cy. zeigt. Nirgends ist also ein zusammenfall von mnordh. *ū* und *ǭ* zu bemerken. Wenn man noch frühmnordh. *e* und *a* in offenen silben berücksichtigt, die gegen *ī* hinstreben, so wirkte etwa im 14. jahrhundert die palatal-velare entwicklungstendenz für mnordh. gedehnte vokale. Von dieser zeit an beherrscht also dieselbe entwicklungstendenz die beiden großen englischen sprachgebiete, das Nordh. und Südh. Daher sehen wir auch im westlichen teile von Nordengland mnordh. *ū* diphthongieren — Ellis stellt den diphthong durch *ɥu* dar —, desgleichen in s. Sc., wo es allerdings nur im auslaute zu *əu* wird.

Aus den vorangehenden darlegungen geht wohl zur genüge hervor, daß ein ursächlicher zusammenhang zwischen den lautwandlungen der frühme. palatalen längen einerseits und der frühme. velaren längen anderseits besteht. Ferner erhellt daraus, daß frühme. *ę̄* auf dem ganzen englischen sprachgebiete die *ī*-stufe erreichte, und daß frühme. *ǭ* im Südh. zu *ū* geworden ist. Ich will nicht verhehlen, daß in den heutigen mundarten einzelne ausnahmen vorkommen, die aber nicht gegen die regelrechte entwicklung verstoßen, weil sie ihre besondere erklärung haben.

B. Gegen Westerns ansicht sprechen nicht nur obige allgemeine betrachtungen, sondern auch darlegungen besonderer art.

1. Woher stammen die *ū* < me. *ǭ* in den grenzgebieten zwischen Nordh. und Südh.? Aus dem Nordh. können sie nicht stammen, aus der schriftsprache auch nicht, weil auch die anderen laute kein schriftsprachliches gepräge tragen. Sie müssen also nur als bodenständig angesehen werden. Daher

müssen sie wohl auch mit den anderen südh. *æu, iu* usw. der angrenzenden mundarten bis zu einem bestimmten grade einen gemeinsamen entwicklungsweg eingeschlagen haben.

2. In den mundarten von Sc., n. u. w. Engl. hat sich in me. zeit vor dem stark velaren *l* der lautgruppe *ull* ein *u* gleitlaut eingestellt, der mit dem vorhergehenden *u* zu langem *ū* verschmolz. Dieses *ū* schloß sich im laufe der entwicklung dem mnordh. *ū* bzw. dem msüdh. *ǭ* an. Daher mußte me. *ǭ* im Südh. zuerst die *ū*-stufe erreichen, damit sich *ū* < *ull* anschließen konnte. Für East Anglia gilt diese entwicklung nicht, weil sich hier vor *l* kein *u*-gleitlaut eingestellt hat. Zu den hierhergehörigen wörtern *bull, bullock, full, pull, wool* und zum teil auch *will* vgl. Wright EDG. *s. v.*

3. Bekanntlich machte me. *ū* vor *m, p* in einzelnen mundarten die diphthongierung nicht mit; vgl. hierzu *crumb, dumb, plum, room, thumb* in Wrights EDG. *s. v.* Nach Ellis' OEEP. V. wäre noch (stæup) 'stoop' für wsw. Chs. 25c hinzuzufügen. In w. Som. lautet diese form (stœp); vgl. Kruisinga, Gram. o. th. Dial. o. w. Som. *s. v.* Von dieser liste habe ich die an. wörter *coop, droop* ausgeschlossen, weil sie zum teil andere wege einschlagen als die einheimischen wörter; s. darüber noch Horn, ne. Gr. s. 94 f. Der vokal in jenen wörtern wird im Nordh. wie mnordh. *ū* behandelt, während er im Südh. mit me. *ǭ* zusammenfällt, soweit er nicht der diphthongierung unterlegen ist. Wie ist nun der zusammenfall von südh. *ū* vor *m, p* und *ǭ* zu erklären? Man könnte sagen, daß me. *ū* durch das einwirken der folgenden labiale vollständig zu *ǭ* gesenkt worden wäre. Diese annahme ist nicht recht wahrscheinlich, weil dieses *ū* in einigen südh. mundarten regelrecht diphthongierte und da ja labiale die zunge sonst nicht herabdrücken. Ich stimme in diesem punkte eher Luick zu, gehe aber nicht so weit wie er; vgl Angl. XVI 501. Ich erkläre mir den zusammenfall von me. *ū* vor labialen und *ǭ* folgendermaßen: me. *ū* war um 1400 gewiß schon merklich diphthongiert — um 1500 wird es ja bereits in der hymne an die jungfrau durch *ow* dargestellt — und me. *ǭ* rückte nach, so daß es um 1400 offenes *ǭ* war; vgl. meine arbeit *w*-Schwund §§ 266, 269. Als me. *ū* zu *ǫu* diphthongiert war, was um 1400 gewiß schon der fall war, wurde das zweite element von dem folgenden labial unter dehnung des ersten elementes absorbiert, so daß ein *ǭ*

aus dieser entwicklung hervorging. Um 1400 war auch schon me. $\bar{o}$ zu $\bar{u}$ vorgerückt. Und so konnten die zwei ursprünglich verschiedenen laute unter $\bar{u}$ zusammenfallen und sich gemeinsam weiterentwickeln.

4. Nach Ellis' OEEP. V. s. 292, absatz 4, 5 sind die laute (æu, ɜu, iu) im Südh. verschieden von den nordh. lauten (iu, iə usw.). Auch Ellis setzt für diese südh. laute eine zwischenstufe *ü* an.

5. Auch das me. material nötigt den schluß auf, daß me. $\bar{o}$ und $\bar{e}$ zu *ū* und *ī* geworden sind. Punkt 5 und 4 hat schon Luick in dem eingangs erwähnten artikel des breiteren behandelt, weshalb ich von einer weiteren ausführung abgestanden bin.

Aus den darlegungen unter A. und B. geht hervor, daß Westerns ansicht über die entwicklung von *iu*, *æu*, *ȳ* usw. < me. $\bar{o}$ im Südh. sowie *ei*, *eiə* usw. < me. $\bar{e}$ im Nordh. wie Südh. abzuweisen ist.

Wiener-Neustadt. Josef Mařik.

WER WAR ANDREW OLS?

Andrew Ols gehört in die noch wenig aufgehellte periode der englischen frührenaissance. Er ist einer der ersten Engländer, die ihren aufenthalt in Italien zu humanistischen studien benützt haben. So wird er gekennzeichnet von Voigt, Wiederbelebung des klassischen altertums, 1893, II, 258, und von Einstein, The Renaissance in England, 1901, p. 15. Beide kennen ihn offenbar nur aus der lebensbeschreibung, die der Florentiner buchhändler Vespasiano da Bisticci verfaßte, dem wir auch biographien zweier anderer englischer humanisten verdanken, nämlich des William Grey und des John Tiptoft, Earl of Worcester[1]). Einstein sagt zwar 'all that is known of him [Ols] comes through Italian sources'; welche anderen quellen er aber im auge hat, wird nicht angegeben. Ihm ist auch die unenglische namensform aufgefallen; er meint, sie könne vielleicht im munde des Italieners aus 'Ellis' entstanden sein.

Im folgenden soll nun der versuch gemacht werden, diesen Andrew Ols mit einer persönlichkeit namens Andrew Holes zu identifizieren, über die sich auf grund englischer schriftstücke einiges aussagen läßt. Zunächst werden die greifbaren daten festzustellen sein, die sich über Ols gewinnen lassen. Nach Vespasiano war Ols englischer geschäftsträger *(proctor)* bei papst Eugen IV. (1431—1447), und zwar 'lunghissimo tempo'. Infolge kriegerischer unruhen residierte dieser papst zweimal in Florenz, von 1434—36 und von Januar 1439 bis März 1443.

---

[1]) Vespasiano da Bisticci, *Vite di Uomini illustri del Secolo XV*, stampate la prima volta da Angelo Mai, e nuovamente da Adolfo Bartoli. Firenze 1859; s. 238—240. Über andre ausgaben und über den wert der Vite vgl. Fueter, Geschichte der neueren historiographie (in Below-Meineckes handbuch), München und Berlin 1911, s. 99f.

Da Vespasiano selbst 1421 geboren ist, lernte er Ols jedenfalls erst während des zweiten aufenthalts in Florenz kennen; und wenn er berichtet, daß Ols nach dem weggang des papstes noch anderthalb jahre in Florenz blieb, so muß diese frist wohl vom März 1443 an gerechnet werden. Ende 1444 kehrte Ols dann heim nach England, zog sich ganz von der welt zurück und lebte still auf einer seiner pfründen (er war also geistlicher) mit den büchern, die er sich in Florenz hatte abschreiben lassen. Was Vespasiano über den charakter seines englischen freundes berichtet, ist für unsern zweck belanglos. Erwähnung verdienen vielleicht noch die angaben, daß Ols von vornehmster abkunft war, und daß er keine bischofswürde annehmen wollte, weil er die seelsorge scheute. Vom papst erhielt er, wie die überschrift bei Vespasiano zeigt, den titel apostolischer protonotar.

Nun gibt es eine englische urkunde, die sich mit der gehaltszahlung an einen gewissen Andrew Holes befaßt, der englischer geschäftsträger bei Eugen IV. war. Sie findet sich gedruckt in Letters and Papers Illustrative of the Wars of the English in France, during the Reign of Henry VI, ed. J. Stevenson, London 1861 (Rolls Series), Vol. I, p. 471—473, und ist von Heinrich VI. unter dem 3. November 1447 ausgestellt. Nach der einleitenden formel lesen wir folgendes:

We have understande by the humble supplicacioune of oure trusty and welbeloved clerc, maistre Andreau Holes, how that we, by oure letters patentes undre oure grete seal, bering date the XXVII day of Feverere the XV yere of oure regne [= 27. Febr. 1437], ordeigned him oure procutoure in the courte of Rome, as in the said letters more plainly it is expressed, by force of the which he occupied the said office of procutoure, after the tenure of the same letters, unto the XXIX day of Decembre, the XXIII yere of oure regne [= 29. Dec. 1444]; withinne whiche tyme he was putte to gretter costes and laboures than oure procutoure there had be accustomed afore tyme to have.

(Das kam von dem mehrfachen ortswechsel des papstes und von den fortwährenden kriegen.) Da nun Holes noch nie gehalt für seine tätigkeit bekommen und dabei nur geringen nutzen aus seinen englischen pfründen gezogen hat, und da der könig ferner in betracht zieht,

how that after the promocione of maistre Robert Fitzhughe, sum-

tyme oure procutoure in the saide courte unto the bishopriche of Londone [Ernennung vom 4. Aug. 1431] and his departing from the same courte, the saide Andreau served us in the same courte as oure procutoure by V yere and more continually before the date of oure saide lettres patentes . . . without any rewarde,

so werden ihm nunmehr, drei jahre nachdem er das amt niedergelegt hat, für die zeit vom 27. Februar 1437 bis zum 29. Dezember 1444 jährlich 100 pfund ausbezahlt, im ganzen also, wie der schatzkanzler auf der rückseite vermerkt hat, 783 pfund 6 s. 8 d.

Es leuchtet ein, daß dieser Holes und der aus Vespasiano bekannte Ols ein und dieselbe persönlichkeit sind. Den wegfall des anlautenden *h* möchte man geradezu als selbstverständlich bezeichnen, da das Italienische den laut überhaupt nicht besitzt. Und wenn wir bei Holes die anderthalb jahre unterbringen wollen, die Ols nach dem abzug des papstes noch in Florenz blieb (so interpretiere ich wenigstens mit Voigt die betreffende stelle bei Vespasiano), so werden wir darunter verstehen die zeit vom März 1443 (weggang des papstes) bis Dezember 1444, wo Holes aus dem amt geht. Daß dies einige monate zu viel sind, fällt wohl nicht ernstlich ins gewicht.

Wir lassen also die form Ols fallen und kennen weiterhin nur maistre Andreau Holes. Wertvolles material über ihn hat G. Williams zusammengestellt in seiner ausgabe von Thomas Bekyntons Official Correspondence, 2 vols, London 1872, Rolls Series No. 56. Dort findet sich in der anmerkung zu band I, s. XXVIII der hinweis auf die oben verwertete urkunde Heinrichs VI. Dann zitiert Williams s. CXVIII zwei einträge im register der schule von Winchester, die besagen, daß Andreas Hules de Bromstone (Chester) im jahre 1407 in die schule eintrat und sie 1412/13 verließ, um nach Oxford zu gehen. Daß dies unser Holes ist und nicht etwa ein namensvetter, ergibt sich aus der schulfreundschaft, die laut briefwechsel zwischen Holes und Bekynton bestand, der ebenfalls in Winchester und Oxford erzogen wurde. Das geburtsjahr Holes' dürfen wir nun wohl kurz vor 1400 ansetzen. Vornehme abkunft behauptet Vespasiano, und das dem namen vorgesetzte 'maistre' in jener urkunde Heinrichs VI. kann ebenfalls darauf hindeuten.

Nach beendetem universitätsstudium betrat Holes die geistliche laufbahn, die in ihren einzelheiten weiter unten behandelt werden wird; und zu einem unbekannten zeitpunkt, spätestens jedoch 1431, begab er sich nach Italien. Wie wir gesehen haben, führte er die geschäfte eines proctors zunächst in stellvertretung, dann beinahe acht jahre lang endgültig, vom 27. Februar 1437 bis zum 29. Dezember 1444. Seine anwesenheit am päpstlichen hof wird zum überfluß bestätigt durch einen brief Eugens an Heinrich aus Florenz vom 16. Juli 1435 (abgedruckt in Rymers Foedera X 620), in dem beiläufig Andreas Holeys erwähnt wird als 'Referendarius et Cubicularius noster'. Und schließlich mag noch aus dem Calendar of Papal Registers, ed. J. A. Twemlow, Vol. VIII, p. 263 angeführt werden, daß am 8. Februar 1444 ein geleitsbrief ausgestellt wird für 'Andrew Holes, doctor of Canon Law, papal subdeacon, who is about to go towards England and other parts, and for ten companions'. Darnach scheint Holes zunächst eine frühere abreise geplant zu haben.

Für Holes' italienischen aufenthalt kommen ferner in betracht die bei Williams abgedruckten briefe Bekyntons an ihn[1]). Dieser etwa fünf jahre ältere freund war seit 1424 archdeacon von Buckingham. Seine humanistischen neigungen zeigen sich in seinem briefwechsel mit Flavio Biondo di Forli und Angelo Gattola. Holes leistete ihm mehrere wichtige dienste, deren natur aus Bekyntons dankschreiben nicht erhellt. Als es sich um Bekyntons beförderung zum bischof handelte, war Holes in seiner fürsprache beim papst sogar vorschnell, so daß für Bekynton unannehmlichkeiten entstanden und Heinrich seinem geschäftsträger einen tadel aussprach. Die angelegenheit ist im einzelnen dargelegt im Dict. Nat. Biogr. unter Bekington, natürlich auch in Williams' einleitung. Bekynton gehörte zur nächsten umgebung des königs und war kurze zeit geheimsiegelbewahrer. So hatte er seinerseits gelegenheit, für den fernen freund ein gutes wort einzulegen. Die Ränke eines (uns unbekannten) feindes habe er vereitelt, und Holes sei dem könig sehr teuer, kann er nach Rom melden.

[1]) Vgl. das inhaltsverzeichnis. Der gleich erwähnte tadelsbrief steht I, p. 239. In seinem brief vom 20. August 1441 (I, p. 233) beklagt sich Bekynton, daß Holes ihm erst einmal aus Italien geschrieben habe. Viele antwortschreiben können also auch im besten fall nicht erhalten sein.

Das letztere war keine leere phrase; Heinrich VI. verlor Holes nicht aus dem auge. Jene urkunde von 1447 verrät uns allerdings nichts über seine tätigkeit nach der rückkehr aus Italien. Aber später erscheint sein name in zwei urkunden vom 8. und 19. März 1450 (vgl. die oben genannten Letters and Papers bd. I, s. 515, 516), die beide addressiert sind: 'To oure righte trusty and welbeloved clerc, maister Andrew Holes, keper of oure Prive Seel'. Holes war also geheimsiegelbewahrer wie früher Bekynton, und wir müssen annehmen, daß er schon längere zeit in nächster nähe des königs gelebt hatte und vielleicht sekretär gewesen war. (Bekynton hatte auch anfangs dieses amt bekleidet.) In diesem amt war er vermutlich nachfolger des Adam Molyneux[1]), der infolge politischer differenzen am 9. Dezember 1449 zurückgetreten war. Holes erscheint als keper in einer urkunde vom 17. Mai 1450 und namentlich in zweien vom 17. und 18. Juli desselben jahres[2]), aus denen hervorgeht, daß er damals im auftrag des königs mit dem kentischen rebellenführer Cade unterhandelte. In den Proceedings and Ordinances kommt sein name nicht später vor. Dagegen finden sich im Calendar of Patent Rolls, Henry VI 1446—1452, ss. 434 und 537 zwei urkunden vom 12. Dezember 1450 und 15. Februar 1452, in denen beidemal Andrew Huls, clerk, keeper of the privy seal einer gerichtskommission beigegeben wird.

Die tatsache, daß Holes geheimsiegelbewahrer war, stimmt nun nicht zu dem, was Vespasiano mit großem nachdruck von seinem Ols erzählt: er habe in England kein amt mehr bekleidet, sondern sei in stiller zurückgezogenheit nur seinen gelehrten neigungen nachgegangen. Aber dieser widerspruch kann unsere annahme von der identität beider persönlichkeiten nicht umstürzen. Es läßt sich ja leicht denken, daß Holes in der humanistischen luft von Florenz äußerungen tat wie etwa

[1]) In werken über die Renaissance gewöhnlich Mulin genannt. Er wurde übrigens keineswegs hingerichtet, wie Voigt (Wiederbelebung II 254f.) und ten Brink (Literaturgesch. II 331) im anschluß an die irrtümliche darstellung in Aeneas Sylvius' Europa cap. 45 berichten. Vgl. Dict. Nat. Biogr. unter Molyneux. Hervorhebung verdient noch, daß Heinrich VI. hintereinander drei humanistisch gebildete geheimsiegelbewahrer hatte: Bekynton, Molyneux und Holes.

[2]) Vgl. Proceedings and Ordinances of the Privy Council of England, ed. Sir H. Nicolas. Vol. VI 1837, p. 92, 97, 99.

die: am liebsten möchte er sein ganzes leben den studien weihen, und in England werde er um keinen preis mehr ein öffentliches amt annehmen. Etwas derartiges kam auch Vespasiano zu ohren und paßte vortrefflich zu seiner spießbürgerlichen auffassung, wonach ein gelehrter eben nichts als gelehrter sein sollte. Ganz fern lag es ihm erkundigungen einzuziehen; er stellte nur kunstlos zusammen, was er als vielbesuchter buchhändler beobachtet und erfahren hatte.

Wir kommen nun zu Holes' geistlicher laufbahn, die gegen 1420 begonnen haben muß, da er ja 1412/13 die universität bezog. Material findet sich in Bekyntons briefwechsel, in Le Neve's *Fasti Ecclesiae Anglicanae*, ed. T. Duffus Hardy, 3 bände, Oxford 1854, und in mehreren bänden der Patent Rolls. In dem Appendix of Documents, der jenem briefwechsel beigegeben ist, steht bd. II, s. 251 ein schreiben Eugens an den bischof von Lincoln. Daraus geht hervor, daß das erzdekanat von Northampton durch den tod des kardinals Ardronius (übrigens eines Italieners; sein grab ist in den grotten von St. Peter in Rom zu sehen) erledigt war, und daß der papst Andrew Holes zum nachfolger ernannt hatte. Der bischof hatte jedoch schon einen anderen bestimmt und wird nun energisch auf das ungehörige dieses verfahrens hingewiesen und beauftragt Holes einzusetzen. Der herausgeber Williams nimmt an, daß dies erfolgt sei; es scheint aber doch anders gekommen zu sein, denn bei Le Neve II 58 wird berichtet, daß kardinal Hardesinus 1434 starb, und daß William Grey (wohl der bekannte humanist) das amt am 16. Mai 1434 übertragen bekam. Allem anschein nach hatte er es bis 1454 inne. Es liegt kein grund vor, an dieser angabe zu zweifeln, besonders da Williams keine quelle für seine gegenteilige behauptung anführt. Noch ein zweites mal sollte es Holes erleben, daß ihm eine in sicherer aussicht stehende beförderung entging. Heinrich VI. schlug ihn nämlich in zwei briefen aus dem jahre 1440 an den papst (Bekyntons Corr. I, p. 13, 26) für den bischofsstuhl von Coutances in der Normandie vor. Es konnte aber nichts daraus werden, da man den derzeitigen bischof fälschlich totgesagt hatte. Dieser vorfall liegt vielleicht zugrunde, wenn Vespasiano behauptet, Ols habe kein bistum annehmen wollen. Deutlich zeigt sich aber bei diesem

und bei dem früheren fehlschlag, daß Holes sich der schätzung des königs und des papstes erfreute.

Wenn wir nun Le Neve's listen prüfen, so finden wir unter den namensformen Hales, Holes, Hulles und Hulls, stets mit dem vornamen Andrew, zehn einträge, und es muß nun untersucht werden, inwieweit sich diese auf unseren Holes beziehen. Wir würden allerdings kaum zu gesicherten ergebnissen gelangen, wenn uns nicht andere quellen einen festen ausgangspunkt böten. Die wichtigste urkunde ist wohl die, die im Calendar of Patent Rolls, Henry VI, Vol. III, p. 167, folgendermaßen zusammengefaßt wird: "1438, June 3: Grant to Master Andrew Holes, the King's proctor in the Roman court, of the chancellorship in the Church of St. Mary, Salisbury, with the prebend . . ., void by the death of the King's clerk, Master Richard Praty". Genau ein jahr später (aao. s. 224) wird ihm dann noch eine weitere zu dem neuen amt gehörige pfründe übertragen. Holes war also kanzler der diözese Salisbury. Da er bei der ernennung in Italien weilte, wurde ihm das amt wohl zunächst wegen der einkünfte übertragen. Aber als er später die funktionen ausübte, mag ihm die stellung deshalb zugesagt haben, weil sie keine rein geistliche war, sondern mehr juristische befugnisse in sich schloß. Zunächst können wir nun von hier aus Holes' laufbahn nach rückwärts rekonstruieren. Aus Le Neve I 603 ergibt sich, daß der spätere kanzler von Salisbury von 1435—1442 die pfründe von Flixton (diözese Lichfield) innehatte. Die übertragung dieser pfründe wird auch erwähnt im Calendar of Patent Rolls Henry VI Vol. II, p. 444, und dazu stellt sich dann die im selben band p. 178 unterm 16. November 1431 angeführte "Presentation of Andrew Holes, the King's clerk, to the mediety of the parish church of Malpas in the diocese of Coventry and Lichfield". Über 1431 kommen wir nicht hinaus; da aber Malpas in Cheshire liegt, wo Holes zu hause war, so darf vielleicht vermutet werden, daß dies überhaupt seine erste pfründe war.

Kanzler von Salisbury blieb er bis an sein lebensende. Denn aus Le Neve II 651 ergibt sich, daß sein nachfolger am 21. August 1470 eingesetzt wurde, weil das amt durch den tod Andrew Holes' erledigt war. Das datum läßt sich genauer bestimmen mit hilfe des Calendar of Patent Rolls Edw. IV,

Henry VI 1467—1477, wo s. 146 unter dem 4. Juli 1469 'Andrew Huls, late keeper of the privy seal' erwähnt wird. Da wir früher das geburtsjahr kurz vor 1400 ansetzten, so ist Holes also über 70 jahre alt geworden. Bezüglich seines testaments ist zu vergleichen Calendar of Patent Rolls, Edward IV., V., Richard III., p. 174. Danach wurde am 10. Februar 1480 dem Sentmary college von Winchester die königliche genehmigung zum erwerb von land erteilt behufs einsetzung eines geistlichen, der täglich gottesdienst abhalten sollte für könig und königin und die seele des verstorbenen kanzlers Andrew Holes "according to the last will of the said chancellor". Diese licence wurde also erst zehn jahre nach dem todesfall gewährt; offenbar war das hinterlassene kapital bisher nicht oder in anderer weise zinstragend angelegt gewesen.

Das todesjahr 1470 gestattet uns, zwei weitere angaben in den *Fasti* (III 133, 213) unserm Holes zuzuweisen, da sie dasselbe datum enthalten. Und mit diesen sind dann offensichtlicht wieder zwei verknüpft (III 191, 207), so daß Holes also noch folgende reihe von pfründen innegehabt hat: Grindall von 1431—1436, Osbaldwick 1436—1443, Stillington 1443—1470, sämtlich in der diözese York; dazu das erzdekanat des West Riding von Yorkshire 1442—1470.

Bis hierher stehen wir auf sicherem boden. Es bleiben nun noch vier einträge in den *Fasti* zu prüfen. Von diesen steht einer isoliert (I 509) und betrifft die pfründe Hunderton in Hereford, die Andrew Holes von 1442—1446 genoß. Es ist im grunde belanglos, ob wir hierin unseren Holes erkennen wollen oder nicht. Die drei letzten punkte (I 114, 160, 167) beziehen sich, wie Le Neve ausdrücklich sagt, auf ein und dieselbe person, und zwar war der betreffende nacheinander erzdekan von Anglesey (1427—1445), von Taunton (1445—1450) und von Wells (1450 bis spätestens 1465). Es ließen sich mehrere bestechende gründe anführen, warum wir hier unsern Holes vor uns haben: Taunton und Wells liegen in der diözese Bath and Wells, wo sein freund Bekynton seit 1443 bischof war. Das erzdekanat Taunton hätte er unmittelbar nach seiner rückkehr aus Italien übertragen bekommen. Aber zwei bedenken machen es uns wohl unmöglich, die vermutung aufrecht zu erhalten: einmal war Holes im jahre 1427 wohl noch zu

jung für ein erzdekanat, und ferner starb der ihm nachfolgende erzdekan von Wells schon 1465. Da doch wohl angenommen werden muß, daß das amt durch tod erledigt war, so bekämen wir für Holes als todesjahr spätestens 1465, was nicht zu unseren bisherigen ergebnissen paßt. Solange wir also Le Neves angaben für zuverlässig halten, müssen wir diese drei erzdekanate unserem Holes absprechen. Übrigens schwankt gerade in diesen fällen die namensform beträchtlich und lautet öfter Hales oder Hulles als Holes.

Bei vorsichtigem vorgehen kann also über Holes' geistliche laufbahn folgendes ausgesagt werden: Von 1431, also von seinem italienischen aufenthalt an, stand er dauernd im gleichzeitigen genuß mindestens zweier pfründen. Die einkünfte genügten allerdings nicht zur bestreitung der kosten seiner gesandtschaft, wie in der zu anfang behandelten urkunde von 1447 angedeutet wird. Im alter von etwa 40 jahren wurde er dann zum kanzler von Salisbury und bald darauf zum erzdekan des West-Riding von Yorkshire ernannt. Diese beiden ämter verblieben ihm bis zu seinem tode, und wenn wir annehmen, daß er sich nach seiner kurzen tätigkeit als geheimsiegelbewahrer um das jahr 1450 von der großen welt zurück zog, so hatte er noch zwanzig jahre lang muße, in stiller beschaulichkeit seinen humanistischen neigungen zu leben. So ließen sich schließlich die behauptungen Vespasianos mit den tatsachen vereinigen.

Um ein bild von Holes' gesamtpersönlichkeit zu gewinnen, müßte nun in diese äußeren daten sein charakter eingezeichnet werden, wie er sich aus Vespasiano und aus Bekyntons briefen ergibt. Dabei würde sich zeigen, daß jener rätselhafte Ols tatsächlich eine der bestbekannten gestalten aus der englischen frührenaissance ist. Der zweck dieses aufsatzes ist jedoch mit dem nachweis der identität von Ols und Holes und der feststellung des äußeren lebensganges erfüllt.

Freiburg i. B. Otto Schellenberg.

DAS KOMISCHE BEI SHAKESPEARE.

Das komische tritt bei Shakespeare nicht nur in den lustspielen, sondern auch als intermezzo der tragödien in solcher fülle und mannigfaltigkeit auf, daß es schwer, ja beinahe unmöglich erscheint, es zu klassifizieren oder auf einen einheitlichen begriff zurückzuführen. Hält man sich an seine äußere erscheinungsform, so zeigt es sich in worten oder gesten, es haftet den personen an, oder es liegt in den situationen begründet. Von diesen vier möglichkeiten ist die komik der geste sache des schauspielers und nur ein untergeordnetes hilfsmittel des dichters, die komik des wortes, mag sie nun als wortspiel, wortverdrehung, als willkürlicher oder unwillkürlicher sprachfehler, als beabsichtigtes oder unbeabsichtigtes mißverständnis auftreten, gehört zunächst in das gebiet des witzes und erst mittelbar durch ihn in das der komik, so daß diese beiden niedrigsten und äußerlichsten formen des komischen aus unserer betrachtung ausscheiden können.

Die renaisance übernahm ihre definition des komischen von Aristoteles, der es als eine unvollkommenheit (ἁμάρτημα) schmerzloser oder ungefährlicher art erklärt; eine definition der komödie fand man dagegen bei dem meister selber nicht, sondern mußte sie bei späteren antiken schriftstellern suchen, die sie etwa mit den worten des grammatikers Diomedes als *privatae civilisque fortunae sine periculo comprensio* bezeichneten. Doch dieser dehnbare begriff genügte den theoretikern des 16. jahrhunderts nicht, sondern gestützt auf überlieferte mittelalterliche anschauungen folgerten sie aus dem *sine periculo*, daß die komödie einen traurigen anfang und ein erfreuliches ende haben müsse; sie stellte sich also in ihren augen als eine dem privatleben entnommene dramatische handlung dar, die von einem unglücklichen beginn zu einem glücklichen ausgang führt. Daß

diese definition in einem widerspruch zu dem aristotelischen begriff des komischen stand, daß sie teils hinter ihm zurückblieb, teils erheblich über ihn hinausging, übersah man oder wollte man übersehen. Shakespeare hat beide definitionen, sowohl die des komischen als der komödie gekannt. Das geht deutlich aus seinen werken hervor, aus einzelnen stellen, wo er sich ihnen wissentlich anschließt oder sie absichtlich verwirft. Der theorie zu liebe arbeitet er beispielsweise das anfängliche ungemach möglichst stark heraus, und führt in den *Errors* den vom tode bedrohten vater Aegeon ein, weil die handlung sonst nicht von leid zu lust geleitet hätte, er häuft in *Twelfth Night* zu beginn die not derartig, daß sie weit über die als quellen in betracht kommenden italienischen stücke und novellen hinausgeht. Auf der andern seite legt er keinen wert darauf, daß seine lustspiele im bürgerstande spielen, sondern rückt sie in bewußtem gegensatz zu Ben Jonson, unter abweichung von seinen quellen in die höhere sphäre von fürsten und prinzen, ja selbst einen glücklichen ausgang hält er in *Love's labours lost* nicht für notwendig, obgleich er weiß, daß die theorie einen solchen fordert, und daß erst dieser (ibid. V 2, 885) *might well have made our sport a comedy*. Er verspottet auch die theorie des komischen, wenigstens die *humours*, die unvollkommenheiten, in denen Ben Jonson nach Aristoteles allein das komische zu finden glaubte. Wenn die komödie realisierung des komischen durch eine dramatische handlung ist, so hatte der dichter offenbar eine andere vorstellung davon als seine zeitgenossen sich auf grund der poetik bildeten. Ob diese vorstellung sich zu einem klaren begriff verdichtete, oder ob Shakespeare ohne einen solchen sich nur von den bedürfnissen seines theaters und den wünschen seines publikums leiten ließ, kann für unsere untersuchung gleichgültig sein, da sie sich nur mit abstraktionen von dem fertigen kunstwerk befaßt, nur mit einem versuch, aus diesem festzustellen, was dem größten meister des modernen lustspiels als komisch erschien, und wie er es verwendet hat.

In seinem streben, das komische ausschließlich in den charakteren gelten zu lassen, betrachtet Aristoteles die komödie als eine nachahmung gemeinerer naturen (*φαυλοτέρων*). Der ausdruck ist vielfach mißverstanden worden, als habe der philosoph personen niederen standes oder gar moralisch verwerfliche gemeint. Die bedeutung geht dahin, daß die komödie, die

Aristoteles im auge hat, menschen darstellt, die mit einer unvollkommenheit behaftet sind, und die unvollkommenheit so stark hervortreten läßt wie die eitelkeit des *Miles gloriosus* oder die geldgier des Euclio in der *Aulularia*, daß neben ihr alle andern eigenschaften verstummen. Um komisch zu wirken, müssen diese fehler ungefährlich sein, dh. so harmlos auftreten, daß sie für den betroffenen weder mitleid erregen, noch für ihn oder die mitspieler eine wirkliche gefahr bedeuten. Sie drücken die gestalten unter das niveau des vernünftigen menschen herab; die figuren erscheinen beinahe nur als vertreter ihrer unvollkommenheit und bilden eine abweichung von dem gewohnten vernunftgemäßen weltbild. In dieser art als eigenschaft der person, tritt das komische auch bei Shakespeare vielfach auf. Die zahl der mit einem komischen mangel behafteten figuren ist bei ihm ungeheuer groß, und zwar kann der mangel geistiger oder körperlicher art sein. Körperlich ist er in dem jugendwerke der *Errors*. Wir verlangen von einem vollkommenen menschen, daß er nach namen und gestalt eine ihn von allen andern wesen unterscheidende individualität besitze, und diese fehlt den zwillingspaaren, den Antipholus und den Dromio. Ein körperlicher mangel liegt auch in dem übermäßig dicken bauch Falstaffs und dem gewiß möglichst stark betonten jüdischen aussehen Shylocks. In diesen fällen ist die komische unvollkommenheit durch die natur gegeben, in andern wird sie künstlich herbeigeführt, zb. wenn Petrucchio zu seiner hochzeit in dem lächerlichen aufputz erscheint, wenn der weber Bottom mit einem eselskopf bedacht wird oder Malvolio die gewünschte groteske tracht anlegt. Auch die verkleidung gehört hierher, sie sucht ein scheinbild zu erwecken, eine nachahmung, die unter umständen einen äußeren mangel im vergleich mit dem urbild aufweist. Falstaff mag sich als weib verkleiden, sein bart läßt nicht zu, daß er wirklich wie eine frau aussieht. Wenn sich in *Winter's tale* IV 4 Autolycus als kavalier anzieht oder ibid. V 2 der alte schäfer und sein sohn in fürstliche gewänder hüllen, so bleiben sie hinter dem bilde von hofleuten zurück und wirken unvollkommen. Decken sich aber bei einer verkleidung nachahmung und wirklichkeit vollständig, so wird der äußere mangel vermieden, aber an seine stelle tritt ein innerer, eine geistige unvollkommenheit. Die als mann verkleidete Viola ist dem

aussehen nach von ihrem bruder Sebastian in *Twelfth night* nicht zu unterscheiden, aber darum doch kein mann, denn die männliche gesinnung geht ihr ab, wie auch die als page vermummte Rosalind *(As you like it* II 4) erklärt: *I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like a woman.* Sowohl bei der verkleidung, aber auch ohne eine solche gehen meist ein körperlicher und geistiger mangel hand in hand, der eine ist nur das äußere spiegelbild des andern. Bottoms eselskopfe entspricht seine innere beschränktheit, Falstaffs dickem bauche seine gefräßigkeit, Shylocks aussehen die dazu gehörige habsucht. Dasselbe gilt für die große zahl der *Fools*; nicht nur ihre närrische tracht erscheint als eine äußere unvollkommenheit, sondern auch ihre närrische denkweise als eine innere, freilich nur soweit sie wirklich narren sind, nicht nur in überlegener klugheit den narren spielen. Als ein rein geistiger mangel stellt sich dagegen in den *Two gentlemen* Proteus' unbeständigkeit dar, Katharinas trotz in der *Shrew*, Benedikts und Beatrices ehefeindschaft in *Much ado*, Bertrams überhebung in *All's well*, die eifersucht der Adriana in den *Errors* oder die Mr. Fords in den *Merry wives*. Bei den meisten dieser personen betont der dichter ausdrücklich die vollkommenheit ihrer körperlichen erscheinung, und selbst wenn er es unterläßt, darf auf kein äußeres merkmal des inneren mangels geschlossen werden. Eine mittelstufe zwischen körperlichem und geistigem defekt bildet die mangelhafte beherrschung der sprache, sei es, daß sie als radebrechen eines ausländers vorkommt wie des doktor Cajus in den *Merry wives*, oder der prinzessin Katharine in *Henry V.*, sei es als dialekt, wofür auch die beiden erwähnten stücke mehrfache beispiele bieten; der mangel ist seiner wirkung nach äußerlich, in seinem wesen innerlich, da er auf eine geistige unfähigkeit zurückgeht, die sprache so wie jedermann zu erlernen.

So oft nun Shakespeare das komische als intermezzo der tragödie verwendet, besteht es in einem den auftretenden personen anhaftenden komischen mangel; so sind die kupplerische amme und der dumme Peter in *Romeo und Julia*, der geschwätzige Polonius in *Hamlet*, der Clown in *Othello*, der betrunkene pförtner in *Macbeth*, endlich Falstaff in *Henry IV.* Ebenso erscheint es in den episodenhaften gestalten der lustspiele, wie den komischen typen aus *Love's labours lost*, dem Bramarbas,

Pedanten und dem vorlauten pagen oder den bedienten Speed und Launce in den *Two gentlemen*. Seltener dagegen baut unser dichter die gesamte handlung einer komödie auf einem derartigen komischen mangel auf, wie es das antike lustspiel oder Molière zu tun pflegt. Hier ist der verlauf der, daß der komische charakter durch seine fehler in eine komische situation gerät, dort in seiner unvollkommenheit entlarvt, von dieser geheilt oder durch sie gründlich hineingelegt wird. Diese komödie ist enthüllungsstück wie der *Avare*, besserungsstück wie die *Aulularia* oder prellungsstück wie die *École des maris*. Die formen vermischen sich im konkreten fall miteinander, denn mit der enthüllung eines komischen gebrechens kann eine prellung verbunden sein, mit beiden unter umständen eine besserung. Als wesen der komödie stellt sich die überwindung der komischen unvollkommenheit durch die intrige dar, wie Shakespeare es in *Much ado* II 3, 238 ausdrückt: *hear the detractions and put them to mending*. Der dichter hat diese art der komödie mehrfach verwendet. Die Falstaff-szenen in *Henry IV.* haben nur den zweck, den dicken ritter in seiner gefräßigkeit und feigheit zu enthüllen, die letzten beiden akte von *Measure f. Meas.*, denn nur sie kommen als komödie in betracht, nur den, Angelos scheinheiligkeit zu offenbaren, während in den *Two gentlemen* mit der enthüllung von Proteus' wankelmut eine besserung verbunden ist, die *Shrew* die austreibung von Katharinas trotz, *Much ado* die bekehrung Beatricens und Benedicts von dem fehler der ehefeindschaft beabsichtigt und erreicht. Dagegen sind die *Merry wives* ein prellungsstück und zwar ein doppeltes; auf der einen seite wird Falstaff hineingelegt, in der zweiten handlung übertölpelt das liebespaar, Anna und Fenton, die eltern und die beiden rivalisierenden bewerber. Dasselbe gilt für die Biancahandlung in der *Shrew*, wie sich auch die intrigen gegen Bertram in *All's well* und gegen Malvolio in *Twelfth night* als prellungen darstellen. Selbst der *Merchant* ist, wenn man ihn auf seine grundform zurückführt, eine solche. Der geizige alte wird wie in unzähligen italienischen und französischen renaissancekomödien nach dem vorbild der plautinischen *Aulularia* durch eine geschickt angelegte list um sein geld und seine tochter gebracht, die ein dem vater nicht genehmer freier entführt. Bei der intrige handelt es sich um einen kampf des schelms gegen

den tölpel. Der schelm zettelt den anschlag an, auf den der tölpel hineinfällt, den der ihm anhaftende komische mangel verblendet und zum opfer prädestiniert. Shakespeare hat das verhältnis ungemein verfeinert, aber selbst die zarten beziehungen zwischen Viola und Olivia, zwischen Helena und Bertram oder Oberon und Titania lassen sich auf die formel schelm gegen tölpel zurückführen.

Das auf einem komischen fehler aufgebaute intrigenspiel bildet aber nur eine form des komischen bei Shakespeare, in den lustspielen meist nur eine seite oder nur einen teil der handlung. Freilich die *Errors* oder die doppelhandlungen der *Shrew* und der *Merry wives* gehen vollständig darin auf, in andern stücken dagegen ist es nur die unterlage, auf der der dichter eine andere art des komischen aufbaut. *Twelfth night* enthält in der gleichheit der zwillingsgeschwister dasselbe motiv wie die *Errors*, benutzt es aber nicht wie das jugendstück als grundgedanken der komödie, sondern nur nebensächlich zur glücklichen lösung der verwirrung. Die hauptsache ist hier die liebeshandlung. Der *Merchant* enthält die überlistung des geizigen alten wie die *Shrew*, daneben aber die vorgänge in Belmont, die werbung um Portia. In dieser zweiten handlung und ebenso in der liebesgeschichte in *Twelfth night* fehlen die komischen gestalten, die mit einem ungefährlichen mangel behafteten persönlichkeiten. Die menschen sind zwar nicht absolut vollkommen, denn dadurch würden sie aufhören, menschen zu sein, sie besitzen auch vielfach ein bestimmtes gebrechen, wie der herzog in *Twelfth night* seine überempfindsame liebe, aber dieses gebrechen tritt weder so stark hervor, daß es den charakter ausschließlich bestimmte, noch ist es zum angelpunkt des gesamten stückes erhoben. Mit dem fortfall von Katherinas männerfeindschaft würde die komödie in sich zusammenfallen, die empfindsamkeit des herzogs könnte fehlen und fehlt ja auch in Shakespeares quellen, ohne daß darum die handlung einen andern verlauf nimmt. Er und mit ihm Viola und Olivia oder in *Merchant* Antonio, Bassanio und Portia sind an sich nicht komisch. Sie sind weder innerlich noch äußerlich mit einer bestimmten unvollkommenheit, also einer lächerlichen eigenschaft belastet, sondern sie spielen, wie der dichter selbst (*Merchant* I 1, 79) sagt, im gegensatz zu den komischen gestalten, den *Fools* im weitesten sinne, einen

sad part, eine ernste rolle. Sie sollen das mitgefühl erregen, die sympathie der zuschauer erringen, und damit ist es ausgeschlossen, daß über sie gelacht werde; solange sie sich selbst getreu bleiben, denn das komische besteht in der abwehr jeder tieferen empfindung, es ist mit dem gefühl der liebe oder des hasses unvereinbar. Aber auch diese menschen geraten trotz der fehlenden komischen veranlagung in komische situationen. Eine solche ist, um an der definition des Aristoteles festzuhalten, eine lage, die im vergleich zu der, in der sich ein ernster mensch zu befinden pflegt, eine unvollkommenheit aufweist, die hinter dem zurückbleibt, was sie vernunftgemäß sein müßte. Der gelehrte professor, der statt an seinem schreibtisch auf dem fußboden sitzt, wirkt komisch, selbst wenn er dabei an dem tiefsinnigsten werke arbeitet. Wir lachen über eine feierliche prozession, die sich infolge eines platzregens in wilde flucht verwandelt. Aber auch diese unvollkommenheit der situation muß gefahrlos sein. Die auseinandergesprengte prozession verliert ihren komischen charakter, wenn die flucht durch einen schweren, einschlagenden blitz bewirkt ist. In *Cymbeline* erscheint Imogen in männertracht und ist doch nicht komisch, weil sie das falsche kleid zu einem ernsten zweck, zur rettung ihres eignen lebens, angelegt hat, dieselbe verkleidung Rosalinds in *As you like it* oder Portias im *Merchant* scheint belachenswert, weil sie hier nur zum neckischen spiel mit einem liebhaber oder zur lustigen prellung eines geizhalses und des eigenen gatten dient. Komisch ist eine situation, die aus dem gewohnten, vernunftgemäßen weltbild heraustritt, vor allem jede betätigung, bei der der prüfende verstand einen zweck nicht anerkennt, also jeder bruch mit dem ernst des alltags. Das zwecklose darf aber nicht zum zweckwidrigen werden, sonst hört er auf gefahrlos zu sein und erregt statt des gelächters empörung oder bedauern. Als ein bruch mit dem vernunftgemäßen ernst stellt sich alles dar, was Shakespeare unter dem begriff *merry sport* zusammenfaßt, wie tänze, aufführungen, maskeraden und ähnlicher mummenschanz, an denen seine komödien überreich sind, vorausgesetzt, daß sie nicht von berufsmäßigen künstlern als kunst ausgeübt werden. In diesem fall sind sie zum mindesten für die ausführenden eine ernste tätigkeit; Leute, die ihrem erwerb nachgehen, befinden sich in keiner komischen situation, während der gewöhnliche

mensch durch derartige spielereien sich in eine lage versetzt, die sich als eine abweichung vom ernste des daseins, als eine unvollkommenheit im vergleich mit der sonstigen zweckmäßigkeit seines lebens darstellt. Er spielt, wie es im *Merchant* I 1 heißt, den *fool with mirth and laughter*. In eine komische situation kann jeder, sogar der ernsteste und würdevollste mensch geraten, und nicht nur das, sondern gerade je weniger das subjekt nach aussehen und charakter dafür geeignet scheint, um so mehr kommt die lächerlichkeit der situation zur geltung. Die alkoholische fidelität eines weißhaarigen professors wirkt komischer als die eines jugendlichen studenten; das bild eines würdigen mannes im frack und weißer binde, der auf der straße stolpert und sich in eine pfütze setzt, erregt mehr gelächter, als wenn einem schlecht angezogenen arbeiter das gleiche harmlose mißgeschick passiert. Die komischen personen kommen durch ihren charakter, der Bramarbas Parolles durch seine prahlerei, der scheinheilige Angelo durch seine heuchelei, der pedant Malvolio durch seinen dünkel in eine komische situation, und zwar müssen sie gemäß ihrer natur in eine solche geraten, bei den ernst zu nehmenden personen dagegen besteht diese notwendigkeit nicht, ja nicht einmal eine möglichkeit. Solange sie sich selbst treu bleiben und gemäß ihrer natur handeln, handeln sie vernünftig. Erst durch ein handeln, das im widerspruch zu ihrem eigenen charakter steht, durch einen abfall von der sie beherrschenden vernunft geraten sie in eine komische situation. Dazu ist eine besondere einwirkung erforderlich, die diese menschen sich selbst entfremdet, die sie zwingt, aus sich herauszutreten. Am klarsten erscheint das in den stücken, wo eine übernatürliche gewalt eingreift, im *Midsummer night's dream* und *Tempest*. Titania und die beiden liebespaare in ersterem stück, Alonso, Sebastian und Antonio in dem zweiten sind an sich nicht komisch, erst der zauber Pucks und Ariels stürzt sie, indem er ihre freie willensbestimmung aufhebt, in eine komische situation. Wie übermenschliche kräfte, so schaltet auch der rausch des weines oder der zwingende wille eines andern das vernunftgemäße handeln aus. Portia im *Merchant* fühlt sich dem testament ihres vaters bedingungslos unterworfen und ist dadurch gegen ihre eigene erkenntnis dem zufall der kästchenwahl ausgesetzt. Die komische situation kann in ähnlicher weise die folge einer

sinnestäuschung sein. Der nichtkomische Angelo der ersten drei akte kommt in eine lächerliche lage, wenn er durch das dunkel der nacht betrogen in der nichtbegehrten Mariane die begehrte Isabella zu umarmen glaubt, die traurig sympathische Olivia, wenn sie durch Violas anzug getäuscht, sich in eine frau verliebt, oder der kräftige Orlando, wenn er einen pagen anschmachtet und nicht sieht, daß er seine Rosalinde vor sich hat. Sie sind verblendet, und die verblendung verführt sie zu einem handeln, das dem vernunftgemäßen nicht entspricht. Aber nicht die verblendung als solche ist komisch, sondern erst die unvollkommene lage, in die sie den menschen versetzt. Das gilt vor allem von der liebe, sie schaltet die hemmungen der vernunft aus und macht den menschen zu einem willenlosen spielball seiner einbildungskraft, die ihn in die tollsten verwirrungen bringt, denn *reason and love keep little company together* (Mids. III 1, 147). Als eine verblendung wirkt auch der gegen die natur geübte zwang. Der könig und seine ritter in *Love's labours lost* sind frei von jedem komischen charakterzug, aber das naturwidrige gelübde führt sie in eine komische situation, vielleicht sogar die wirksamste, die Shakespeare geschrieben hat, die scene IV 3, in der sie sich gegenseitig über dem bruch ihres eides überraschen. Ein eidbruch ist gewiß keine komische situation an sich, in diesem falle aber doch, weil er die durch den zwang herbeigeführte unvollkommene lage zugunsten der von der natur gewollten vollkommenen vernichtet, weil er den unmöglichen *war against the own affections* (ib. I 1, 9) beendigt. Auch Olivias gelöbnis, sieben jahr in einsamkeit zu trauern, verstößt gegen natur und vernunft, es führt sie zwar nicht in eine komische situation, sondern dient nur zur steigerung des komischen. Der verblendung ähnlich, auch als ein heraustreten aus den geregelten bahnen der vernunft wirken der übermut und die ausgelassenheit, stimmungen, die durch einen überschwang von lebenskraft und freude hervorgerufen werden. Ihre betätigung, lachen, scherzen, spielen usw. ist zwecklos und wie alles zwecklose in den augen des vernünftigen unvernünftig. Beatrice und Benedikt in *Much ado* sind schon als komische gestalten betrachtet worden, insofern man ihre abneigung gegen die Ehe als anlage des charakters auffassen kann; den intentionen des dichters kommt man aber näher, zumal wenn man Beatrice mit der *Shrew*

Katharina vergleicht, wenn man in dem jüngeren stück den mädchentrotz nur als eine übermütige laune, als einen überschuß von kraft ansieht, der eine komische situation heraufbeschwört. Diese verdankt in allen bisher erwähnten fällen ihren ursprung einem bruch mit dem gewohnten vernunftgemäßen handeln, sie kann aber auch durch einen zufall herbeigeführt werden. Das handeln ist hier durchaus vernünftig, aber ehe es den beabsichtigten erfolg erreicht, schiebt sich ein etwas dazwischen, so daß statt einer vernünftigen wirkung eine unvernünftige herauskommt. Der zufall spielt bei Shakespeare eine große rolle. Durch ihn erscheint Biron in *Love's labours lost* als liebhaber eines bauernmädchens, weil der Clown seinen brief vertauscht hat, und durch einen zufall berührt Puck den falschen Athener mit dem liebeskraut.

Die komische situation übt eine rückwirkung auf die gestalten aus, die sich in ihr befinden. Sie kann zwar deren charakter selbst nicht verändern und sie nicht zu komischen figuren stempeln, aber dadurch, daß sie diese in einer komischen lage zeigt, erweckt sie den eindruck, daß diese ernst zu nehmenden menschen in einer komischen, nicht ernst zu nehmenden welt leben, in einer welt, wo es nur darauf ankommt (*Henry IV,* A II 3, 95) *to play with mammets and to tilt with lips,* der also jeder ernste zweck fehlt. Das weltbild ist komisch und seine komik verursacht, daß die in ihm mitwirkenden komisch erscheinen. Die komische situation befreit sie von der erdenschwere, die dem ernst des lebens anhaftet, von dem quälerischen druck, den das jagen nach einem von der vernunft gesetzten ziel hervorbringt.

Das komische wird also bei Shakespeare in doppelter weise realisiert durch lächerliche, unvollkommene oder durch ernst zu nehmende, vollkommene gestalten. In dem einen fall tritt es als eine eigenschaft des charakters, in dem zweiten als eigenschaft der situation auf, so daß die beiden typen der kürze wegen, wenn auch nicht ganz zutreffend, als charakterkomik und situationskomik bezeichnet werden können. Vergleicht man die beiden arten, so halten sie sich nach häufigkeit des vorkommens etwa die wage; es zeigt sich aber, daß die stücke, die eine komische person als zentralpunkt enthalten, *Errors, Shrew, Merry wives,* meist der jugendzeit des dichters angehören, sich enger an die quellen anschließen und aus beiden

gründen weniger von seiner persönlichen eigenart besitzen. Schätzte er darum die situationskomik höher als die charakterkomik? Er verwendet die letztere, also die vertreter einer bestimmten komischen eigenschaft, hauptsächlich, um eine möglichst derbe wirkung zu erzielen, um ein möglichst lautes gelächter zu erregen. In *As you like it* IV 1, 5 ff. urteilt der dichter aber: *Those that are in the extremity of laughing are abominable fellows and betray themselves to every modern censure worse than drunkards.* Die worte gewinnen um so mehr gewicht, als sie in einem stück stehen, das jede gelegenheit zu lautem lachen sorgfältig vermeidet, und zeigen Shakespeare in einer merkwürdigen übereinstimmung mit Aristoteles, der auch *συμμετρία*, also mäßigung des lachens verlangt. Als sicher kann gelten, daß der reife dichter sich lieber in der situationskomik von *Twelfth night* bewegte als unter den komischen gestalten der *Merry wives*. Das ganze wesen seiner kunst, besonders die art, wie er menschen sah und darstellte, mußte ihm diese figuren unsympathisch machen, bei denen die eine komische eigenschaft alle andern überwiegt. Sie werden dadurch einseitig und sind mehr typische vertreter eines bestimmten fehlers als wirkliche menschen. Shakespeare aber will individualisieren und den menschen in seiner totalität erfassen. Er weiß, *the web of our life is of mingled yarn, good and ill together* (*All's well* IV 3, 83), und er ist der mann, wie es in *Winter's tale* I 2 heißt, *to see at once good and evil.* Molière empfand ebenso und erklärte gegenüber der erstarrten komischen typenkunst seiner vorgänger in der *Critique de l'école des femmes* VI: *Il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres.* Auch er erkannte das unnatürliche von gestalten, die in einer unvollkommenen eigenschaft völlig aufgehen. Ein mensch kann lächerlich wirken, er kann auch lächerliche gebrechen in mehr oder weniger starkem maße besitzen, daneben muß er aber andre eigenschaften haben, die nicht fehlen dürfen, wenn er als wirklicher mensch erscheinen soll. *Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature,* fügt der französische dichter hinzu. Shakespeares standpunkt war der gleiche. Das streben, zu individualisieren, die absicht, keine künstlichen synthesen, sondern menschen des wirklichen lebens darzustellen, führte ihn über die einseitige charakterkomik hinaus.

Diese war in episoden verwendbar, wo es galt ein recht lautes lachen zu erregen, wohl auch, wenn der dichter in kurzer zeit ein stück zur belustigung des hofes wie die *Merry wives* herstellen mußte, aber nicht als träger einer komik, die ein abbild des lebens selber sein sollte. Die tendenz zeigt sich schon in Shakespeares jugendwerken, zb. der *Shrew*. Biancas vater wird dort III 1, 137 als *Pantalone* bezeichnet, und virtuell ist er nicht mehr als der übliche komische alte, der durch eine list des liebhabers um seine tochter gebracht wird, aber außer dem namen ist ihm nichts von dem bekannten typus geblieben. Dasselbe gilt in noch höherem grad für Shylock. Der dichter schuf eine auf das feinste individualisierte gestalt, wo der traditionelle geizhals genügt, ja wenn es nur auf die lächerliche wirkung ankam, besser befriedigt hätte. Katharina ist nichts als die *Shrew*, wie sie ja auch im personenverzeichnis genannt wird, nichts als der typus der widerspenstigen, die reifere Beatrice, ein mit den verschiedensten zügen ausgestattetes mädchen, bei der die abneigung gegen die ehe nur eine seite ihres wesens ausmacht. Wie weit ist der Falstaff in *Henry IV.* über den zugrunde liegenden komischen charakter des miles gloriosus hinausgewachsen! Und endlich die Fools und Clowns! In einem Feste in *Twelfth night* oder Touchstone in *As you like it* ist der überlieferte narr kaum noch zu erkennen; er bildet nur noch das knochengerüst, das in jedem menschen als stütze des individuellen, pulsierenden lebens steckt. Die situationskomik, wie sie Shakespeare handhabt, hat, abgesehen von der vielseitigkeit der dargestellten menschen, den vorteil, daß sie nicht in der beständigen abwehr eines tieferen gefühles besteht, sich also nicht ausschließlich an den verstand wendet. Wir sollen Viola und Olivia lieb gewinnen, die liebe soll uns aber nicht verhindern, über die komischen situationen zu lachen, in denen sie sich befinden. Ein guter freund bleibt, um ein grobes beispiel aus dem leben zu nehmen, unser guter freund, selbst wenn er stolpert und wir über seinen fall, nicht über ihn selbst lachen. Diese art der komik schließt die empfindung nicht aus. Sie ist aber auch umfassender als die der komischen charaktere, denn sie findet ihre opfer nicht nur in gestalten, die mit notwendigkeit zur lächerlichkeit verdammt sind, sondern überall, und gerade dadurch übt sie die befreiende und gleichmachende wirkung des komischen im besonderen maße

aus. Wenn es seine aufgabe ist, den menschen über den ernst des alltags zu erheben und von der last der eingebildeten oder wirklichen sorgen zu befreien, so erfüllt es diese aufgabe bei keinem dichter besser als bei Shakespeare.

Wir haben das komische in den personen und situationen gefunden, danach könnte es scheinen, als wäre es eine dem objekt unter allen umständen anhaftende eigenschaft. Das ist es nicht, sondern erst durch das hinzutreten des subjekts, durch dessen betrachtung kommt eine komik zustande, wie sich das mit notwendigkeit aus der definition des Aristoteles ergibt. Sowohl in dem ausdruck *unvollkommenheit* wie der bezeichnung *gefahrlos* liegt ein urteil des subjekts, das örtlich und zeitlich verschieden ausfallen kann. Die schwarze hautfarbe eines negers gilt in Europa als unvollkommenheit und lächerlich, in Afrika in einer andern umgebung nicht. Die trunkenheit des Sir Toby in *Twelfth night* betrachtet Shakespeare als harmlos und daher komisch, in der induktion zur *Shrew* dagegen die des kesselflickers als empörend und schilt ihn ein *monstrous beast*, sowie *foul and loathsome*. Alle komik ist relativ. Der dichter war sich über ihren wechselnden charakter völlig klar, wenn er in *As you like it* III 2, 47 sagt: *Those that are good manners at the court are as ridiculous in the country as the behaviour of the country is most mockable at court.* Auch bei ihm selbst muß man der veränderlichen und veränderten anschauung von dem komischen rechnung tragen, und zwar nicht nur in den derben szenen, den prügeleien und den zoten, die das verfeinerte empfinden von heute nicht mehr verträgt. Ein motiv, das der dichter mehrfach gebraucht in *All's well* und *Measur f. measure*, die unterschiebung einer fremden frau an stelle der begehrten unter dem schutz der dunkelheit, versagt heute infolge der veränderten schätzung der frau, es widerspricht dem anspruch auf persönlichkeit, den auch das weib heute erheben darf, und ist daher nicht harmlos. Ein geizhals kann zu allen zeiten komisch erscheinen, wenn er obendrein noch jude ist, so war er es in den augen der Elisabethaner unten allen umständen. Was damals die komik verstärkte, kann sie heute abschwächen. Auch die rätselhafte figur des Jacques in *As you like it* leidet unter den wechselnden anschauungen. *The most humorous sadnes* (IV 1, 20 ibid.) des *melancholy gentleman* erschien damals als ein belachenswerter fehler, als eine affektierte modetorheit (cf. Schücking in *GRM.*

IV 333), heute als eine empfindung, die ihren inhaber unglücklich macht, also in der form, wie sie bei Shakespeare auftritt, weder als ein gebrechen noch als ungefährlich. Auch die auffassung der liebe und damit die möglichkeit, sie komisch zu verwerten, hat sich geändert. In Shakespeares tragödien bedeutet die liebe für den mann immer eine minderung seiner kräfte, für die frau dagegen eine steigerung der ihren, und in den komödien ist die weibliche liebe fast immer treu und unveränderlich, die des mannes schwankend und unzuverlässig. Die eine ist *love*, die andere *fancy*, ohne daß diese ausdrücke streng festgehalten werden. Das echte, vollkommene gefühl kann nicht objekt der komik sein, nur das unvollkommene, und nicht nur dann, wenn es sich als etwas gewichtiges gebärdete, um bald darauf in nichts zu verpuffen wie die neigung der bezauberten liebhaber in *Mids.* oder die des herzogs in *Twelfth night*, nicht nur, wenn es sich in den unglaublichsten torheiten ergeht wie in *Two gentlemen* II 1, 18 ff. oder gar als *extremity of love* auftritt wie bei Silvius in *As you like it*. In seinem fall erscheint die sentimentalität als eine komische charaktereigenschaft. Auch ohne solche groteske übertreibungen ist diese art liebe *high fantastical* mit ihren *unbefitting strains*, wie es in *Love's labours lost* V 2, 770 heißt, *ridiculous* und ein *argument of scorn* (*Much ado* II 3, 11), also eine unvollkommenheit, die belachenswert ist, wenn sie keinen schaden anrichtet. Der herzog in *Measure for measure* I 3, 2 erklärt selber: *The dribbling dart of love can not pierce a complete bosom.* Der vollkommene mann hat von der liebe nichts zu fürchten, von diesem gefühl, das die einbildung entfesselt und den verstand knebelt; er bleibt immer unter der herrschaft der vernunft und hat daher im reich des komischen nichts zu suchen.

Das komische, welche gestalt es auch annehmen mag, eröffnet einen blick in die welt von unvollkommenheiten. Wie ist es möglich, an ihnen behagen zu finden, ja daß dies behagen sich bis zur entladung in ein schallendes gelächter steigert? Die mängel sind zwar so gering, daß jedes bedauern oder mitleid ausgeschlossen ist, aber darum rufen sie doch noch kein lachen hervor. Zu der darstellung des unvollkommenen im objekt muß das gefühl der vollkommenheit in dem betrachtenden subjekt treten. Erst dadurch stellt sich

das behagen ein, das in dem lachen zum ausdruck kommt. Der Europäer lacht über das schwarze gesicht des negers, weil er im bilde des unvollkommenen seine vollkommenheit genießt, ein neger dagegen kann über den andern nicht lachen, denn selbst wenn er dessen schwärze als einen mangel empfindet, so wird er sich dabei nur seiner eigenen unvollkommenheit bewußt. Eduard Wechssler hat mehrfach treffend ausgeführt, daß der erkenntnis eines unwertes das bekenntnis zu einem wert entspricht. Das theaterpublikum ist gewiß etwas sehr unvollkommenes, mit allen möglichen fehlern behaftet, selbst mit solchen, die gerade auf der bühne dargestellt werden; da ist es die kunst des komischen dichters, den zuschauer über sich selbst zu erheben und auf eine höhe zu versetzen, wo er des vollkommenheitsgefühles teilhaftig wird, mit dem das werk allein gemessen werden kann. Wer über die *Shrew* lacht, bekennt sich mit dem verfasser zu einem weiblichen ideal, das dem manne unterwürfig ist. Hier ergibt sich das vollkommene ohne schwierigkeit aus dem unvollkommenen. In andern fällen nicht. Molière stellt in der *École des maris* die angst vor der hahnreischaft als lächerlich dar, eine ansicht, die von seinem publikum in keiner weise geteilt wurde. Hier bedurfte es einer besondern figur, des Chrysalde, eines vertreters des vollkommenen, der selbst nicht komisch ist, um die zuschauer auf den richtigen standpunkt zu erheben. Im allgemeinen ist es aber Molières verfahren und ebenso das der alten komödie, die unvollkommenheiten als solche darzustellen und höchstens in den besserungsstücken dem vollkommenen durch die endliche bekehrung rechnung zu tragen. So verfährt auch Shakespeare, wo er in ihren bahnen wandelt. In den *Errors*, den *Merry wives*, soweit sie sich mit Falstaff beschäftigen, und der *Shrew* ergeben sich die positiven werte von selbst, auch wenn in dem letzteren stück Katharine sie nicht in einer großen moralpredigt zusammenfassen würde. Sonst liebt es der dichter aber, neben das komische unvollkommene das nichtkomische vollkommene als spiegelbild zu stellen, neben die unbeständige liebe des mannes die wandellose treue der frau, neben den wankelmütigen Proteus den zuverlässigen Valentin, neben die irrenden paare des *Midsummer night's dream* den zielbewußten Theseus und Hippolyta oder neben den mißtrauischen Ford den vertrauenden Page in den *Merry wives*.

Dies verfahren findet sich auch bei andern dichtern; als eine besonderheit Shakespearescher komik erscheint es erst, wenn die beiden faktoren, das vollkommene und das unvollkommene, auf die beiden handlungen eines lustspieles verteilt werden. Sie gleichen dann zwei übereinanderliegenden stockwerken, von denen das obere keinen teil an der unvollkommenheit des unteren besitzt. Im *Merchant* wird die welt Shylocks durch den geiz beherrscht, in der umgebung Portias herrschen verschwenderische freigiebigkeit und geringschätzung des gelben metalles. In *As you like it* ist der Ardennenwald der sitz des friedens und der genügsamkeit, vollkommenheiten, die am hofe des Usurpators, dem zweiten schauplatz des stückes, fehlen. In *Love's labours lost*, *Much ado* und *Midsummer* baut sich unterhalb der vornehmen welt die niedrige der handwerker, dorfgrößen, narren und trunkenbolde auf, deren unvollkommenheit nicht in das obere stockwerk hinaufreicht. Freilich ist die dort herrschende vollkommenheit keine absolute, sondern nur relativ, indem der übergeordnete kreis zwar von dem mangel des untergeordneten frei bleibt, dafür aber mit einem andern behaftet sein kann. Die hofleute im *Midsummer* werden durch die ungeschliffenheit der handwerker nicht berührt, leiden aber ihrerseits unter der verblendung der liebe, wie auch Benedikt und Beatrice in *Much ado* gegenüber der beschränktheit der wachleute das vollkommene darstellen, selber aber in der ehefeindschaft eine andere lächerliche seite besitzen. Die gegenüberstellung von zwei verschiedenen welten gewinnt eine besondere bedeutung, wenn sie nicht nur nebeneinander stehen, sondern zusammenstoßen, und zwar mit dem klaren bewußtsein der vollkommenheit auf seiten der überlegenen. Das ist der fall, wenn die vornehmen damen und kavaliere sich über den narren belustigen, sich von den dorfgrößen oder den handwerkern etwas vorspielen lassen oder mit ihren dienern ein witzgefecht eingehen. Sie werden dadurch zu findern des komischen, die im auftrage des dichters dem publikum diese mühe abnehmen und den zuschauer, ohne daß er es merkt, zu der höhe der komischen anschauung erheben, zu der vollkommenheit, mit der die unvollkommenheit der andern seite gemessen werden soll. Aber dieses amt ist kein privileg der oberen schicht, sondern das verhältnis kehrt sich häufig um, und die niedere welt, besonders die diener werden zu entdeckern des komischen an den un-

vollkommenheiten ihrer herren, wie Speed in den *Two gentlemen* II 1, 18 ff., der die liebestorheiten seines meisters zur anschauung bringt, oder gar Touchstone in *As you like it*, der sich geradezu als ein künstler erweist, das unvollkommene, das in jedem menschen schlummert, zu offenbaren und der komischen betrachtung zu unterwerfen. Mit seinem überlegenen spürsinn, der überall, selbst hinter dem erhabensten ein stückchen torheit herausfindet, ist er der vertreter des dichters selber. Durch die gegenüberstellung des vollkommenen und unvollkommenen, durch das zugleichsein von positivem und negativem wert erreicht Shakespeare, daß das komische stärker hervortritt, ferner im einzelnen eine wundervoll feine abstufung des komischen von der gröbsten bis zur zartesten form. In einer nur von narren bevölkerten welt würde der einzelne kaum bemerkt werden, um so mehr aber, wenn neben ihm ein in anderer weise närrischer melancholiker steht wie in *As you like it*. Sodann erweitert der dichter dadurch, daß er selbst die gegenwerte darstellt, den gehalt seiner komödien. Die phantasie des zuschauers würde als gegenstück zu Shylocks unvollkommenheit einen braven christlichen kaufmann schaffen, niemals eine Portia. Zu dieser höhe der vollkommenheit kann ihn der dichter nur selber erheben, und wenn man ihm folgt, wenn man mit Portias augen auf den Juden hinabsieht, so verwandelt sich der bedrohliche wucherer wirklich in eine ungefährliche, dh. komische gestalt. Nicht der künstler des komischen leistet das größte, der das lauteste gelächter hervorruft, sondern der, der in dem subjekt das höchste vollkommenheitsgefühl erweckt. Das ideal wäre ein dichter — er müßte zugleich der größte philosoph sein —, der auf einen standpunkt erhebt, von dem die ganze welt mit allen sorgen und mit allem ernst als komisch erschiene. *Care's an enemy to life* heißt es in *Twelfth night* I 3. Diesen feind zu überwinden, ist die aufgabe des komischen, und der dichter, dem das völlig gelänge, würde das düstere, drückende problem des lebens in klarheit und heiterkeit auflösen.

Shakespeare kommt diesem ziel nahe, indem er vollkommenes und unvollkommenes in buntem wechselspiel vereinigt. Die doppelhandlung ist nicht seine erfindung, sondern geht im letzten ende auf Terenz zurück, an dem schon Euanthius die *binos adulescentulos* und die *locupletiora argumenta*

rühmt. Das doppelte liebespaar und daneben eine reihe von personen, die für ein gröberes lachbedürfnis sorgten, erlangten kanonische geltung. Unser dichter benutzte die überlieferte schablone, indem er eine derbkomische handlung neben eine feinere stellt, manchmal sogar neben eine komische handlung eine ernste wie die liebesgeschichte von Claudio und Hero in *Much ado*. Keine komödie kann ausschließlich aus lächerlichen vorgängen bestehen. Wenn Mariane im *Tartuffe* IV 3 ihren vater anfleht, ihr die verhaßte heirat mit dem heuchler zu ersparen, so ist die szene alles andere, nur nicht komisch. Der ernst hat seine berechtigte stelle innerhalb des komischen der dauer, und nicht nur als hintergrund, von dem es sich abheben soll. Aber Shakespeare geht darüber hinaus und verwendet nicht nur den ernst, sondern sogar das böse, das bedrohliche und gefährliche, das nach Aristoteles mit dem komischen unvereinbar ist. Handelt es sich hier um eine komik oder um eine lustspielkunst, die der grundlegenden definition widerspricht? Nein. Nur um ein verfahren, das dem komischen der dauer, also der realisierung des komischen durch eine handlung eigentümlich ist.

Eine unvollkommenheit im objekt und die erkenntnis dieser unvollkommenheit als harmlos durch das betrachtende subjekt erzeugen das gefühl der komik. Bei dem komischen des momentes müssen die beiden faktoren gleichzeitig vorhanden sein. Wenn ein mann auf der straße stolpert, muß der betrachtende in diesem augenblick selbst von der ungefährlichkeit des falles durchdrungen sein. Der dramatiker verfährt anders, wie das im wesen seiner kunst liegt, er verwandelt das nebeneinander der beiden faktoren in ein nacheinander, er zeigt erst die unvollkommenheit allein und läßt sie macht gewinnen, um sie dann in ihrer machtlosigkeit, also in ihrer definitionsmäßigen ungefährlichkeit zu offenbaren. Voraussetzung ist dabei, daß der zuschauer in jedem moment das bewußtsein hat, daß das böse, wie gewaltig es auch auftritt, nicht den sieg behalten kann. Das erreicht Shakespeare in *Much ado* dadurch, daß die urheber der verleumdung schon in den händen der polizei sich befinden, ehe diese an Hero herantritt. Im *Merchant* gibt die gegenwart von Portia, ihr heiteres scherzhaftes wesen, die sicherheit des guten ausganges. Oder dem bösen selbst ist ein besonderer charakter

aufgeprägt. Es tritt ohne motivierung auf wie in *As you like it*, wo der böse Oliver den guten Orlando haßt, aber wie er selbst erklärt (I 1, 170), ohne einen grund zu besitzen. Auch in *Much ado* stiften der prinz John und seine gesellen die intrige gegen Hero an ohne persönlichen vorteil, nur weil sie eben unter dem saturn als bösewichte geboren sind. Dem bösen fehlt dadurch die innere wahrscheinlichkeit, so daß man an seinen erfolg nicht glauben kann, es ist zwecklos und trägt einen märchenhaften charakter, der sich besonders deutlich in der gestalt der königin in *Cymbeline* offenbart. Unter dieser bedingung ist das böse innerhalb des komischen verwendbar und gerade je bedrohlicher es erscheint, desto größer wird die befreiende komische wirkung sein. So verfährt Shakespeare, er liebt es, möglichst schwarze wolken zusammenzuballen, die sich zum allgemeinen gelächter in nichts auflösen. Er läßt Shylocks macht durch vier akte anschwellen, um plötzlich wie ein zauberkünstler zu zeigen, daß all seine bosheit nicht einmal einer kecken mädchenlist gewachsen ist. In *Winter's tale* werden schrecknisse aller art angehäuft, aber ein zufall genügt, und nichts ist von ihnen mehr vorhanden. Die überwindung des bösen muß spielend geschehen, nur so ist es innerhalb des komischen zu verwenden; würde sie einen kampf kosten, überhaupt eine anstrengung verursachen, so läge darin eine anerkennung des bösen als wirkliche macht, als etwas gefährliches. Das wiedererscheinen einer totgeglaubten person, dies von Shakespeare mehrfach gebrauchte motiv ist typisch für diese art der komik; das böse beruht eben nur auf einer falschen annahme, einer augentäuschung und ist in wirklichkeit überhaupt nicht vorhanden. Man kann hier von einer komik des abenteuerlichen, des märchenhaften oder der überwundenen spannung reden. Sie besteht darin, daß wie im märchen durch das äußerste maß von spannung ein gruseln erzeugt wird, das gerade in dem moment, wo alles verloren scheint, sich in wohlgefallen auflöst. Das lachen stellt sich ein als befreiung von dem druck der ausgestandenen angst. Diese art der komik fehlt in keinem Shakespeareschen stück, sie kommt aber erst in den romanzen voll zur erscheinung, und wenn den dichter etwas bestimmen konnte, die komödie im gegensatz zu seinen klassizistischen vorgängern und zeitgenossen aus dem bürgerlichen milieu in das freiere von fürsten und prinzen zu ver-

legen, so war es das streben, dieser komik des abenteuerlichen gerecht zu werden.

Es liegt in der natur der sache, daß das lachen in diesen stücken in *Winter's tale* und *All's well* oder, wenn es sich nicht um ganze werke handelt, in der handlung um Hero in *Much ado* oder der um Shylock erst in dem moment einsetzt, wo die spannung sich löst, wo das ungefährliche des bösen sich offenbart. Das allmähliche herbeiführen dieses umschwungs kann nicht komisch sein, und wenn auch die erwartung des guten ausganges stets vorhanden ist, so werden die vorbereitenden vorgänge mit angst und mitgefühl, ja mit entsetzen und abscheu aufgenommen. Aber das wesentliche ist, daß alle diese gefühle nicht selbstzweck sind, sondern vom dichter nur hervorgerufen werden, um den komischen effekt zu erzeugen. Shakespeare nennt das in *Winter's tale* IV 4, 188 mit klarer erkenntnis: *a doleful matter merrily set down.* Diese stücke tragen, selbst wenn sie durch vier akte nicht komisch sind, mit recht den namen komödie. Das verfahren hängt auf das engste mit der technik unseres dichters zusammen, mit seinem begriff von der einheit der handlung. Sie besteht nicht in einer einzigen handlung, sondern in mehreren handlungen, die durch die einheitliche katastrophe zusammengehalten werden, und zwar in der komödie durch eine komische katastrophe. Diese erzielt, wie ernst auch die vorausgehenden umstände gewesen sein mögen, einen komischen gesamteindruck. Und darauf kommt es Shakespeare an, das ist das ziel, auf das er mit strengster konsequenz hinarbeitet, daß alle geschehnisse, leid und lust, gutes und böses, klagen und festesjubel von der komik des gesamteindrucks beherrscht werden. Sein verfahren bedeutet keine andere art des komischen, sondern nur eine besondere verwendung, es ist nicht begrifflich, sondern nur technisch von dem verschieden, was Plautus, Ben Jonson und Molière vor und nach ihm als komisch betrachteten. Durch die besondere technik tritt Shakespeares komödie aus den engen schranken des klassizistischen heraus und erweitert sich zum weltbild. Wie seine menschen nicht einseitig komisch sind, sondern ein gemisch von ernsten und lächerlichen zügen, so auch die welt, die er in den lustspielen darstellt. Durch die höhe des standpunktes, von der sie aufgefaßt wird, bietet sie den gesamteindruk einer komischen unvollkommenheit,

innerhalb deren grenzen das ganze leben als eine komödie der irrungen erscheint, alle sorge als viel lärm um nichts, alles streben als ein traum der sommernacht, alles hoffen und wünschen als ein fastnachtsspiel *Twelfth night*. Vergleicht man diese komödien in ihrer wirkung mit denen Molières, so ist bei diesem die komik gleichmäßiger über die gesamte handlung verteilt, während sie bei Shakespeare sich häufig erst am schlusse einstellt. Fragt man aber, welcher von beiden dichtern den zweck des komischen, die erlösung von dem ernst des lebens, sicherer erreicht, so kann die antwort nur zugunsten des Engländers ausfallen. Molières stücke hinterlassen trotz lebendigster komik vielfach einen bitteren gesamteindruck, die Shakespeares trotz des schwersten ungemachs einen komischen. Und der dichter, der diesen erfolg erzielt, muß zwar nicht die bessere theorie des komischen besitzen, aber das überlegenere gefühl und verständnis für die art, das komische zu realisieren.

Auch Shakespeare ist es nicht in allen fällen gelungen, den beabsichtigten komischen gesamteindruck hervorzubringen. Er fehlt, um von *Cymbeline*, das offenbar aus mehreren nicht einheitlichen entwürfen hervorgegangen ist, in *All's well* und *Measure f. m.* In dem einen stück steht Helenas edle neigung in einem zu starken gegensatz zu dem nichtigen objekt, als daß ein komischer eindruck zustande käme, sodann aber wird in beiden dramen das böse nicht spielend überwunden, besonders nicht in *Measure f. m.* Die kluft zwischen Angelo und Isabella kann durch kein heiteres spiel überbrückt, durch keinen glücklichen zufall geschlossen und nicht in heiterkeit aufgelöst werden. Hier herrscht ein ernster kampf zweier gleichberechtigter mächte, und wenn es dem eingreifen der staatsgewalt am schluß gelingt, das böse niederzuringen, so wird es dadurch nicht in etwas ungefährliches verwandelt. Der dichter hat sich über sein eigenes werk getäuscht. Weil er mit den mitteln arbeitete, die ihm eine zweitausendjährige lustspielliteratur überlieferte, mit verkleidungen, rollentausch, unterschiebungen und dem wiedererscheinen einer totgeglaubten person, vermeinte er eine komödie zu schreiben und einen komischen gesamteindruck zu erzeugen; er übersah, daß dieser durch solche äußerlichkeiten nicht zustande kommen kann, wenn die komische weltbetrachtung fehlt. Dasselbe gilt für Molières

Tartuffe, der mit Angelo das laster der scheinheiligkeit teilt. Auch hier kann die komische hülle den ernsten kern nicht verdecken, auch hier muß die staatsgewalt selbst gegen das böse in die schranken treten. Es handelt sich in dem englischen wie französischen stück um einen kampf von macht gegen macht, während das komische in dem kampf eines spieles gegen eine scheinbare macht besteht.

Nach dieser formulierung scheint es, als ob das tragische höher stehe als das komische, die tragödie der komödie überlegen sei. Ist nicht die kunst, die menschen zum lachen zu bringen, nichtig im vergleich mit den hochgefühlen, die die tragödie erweckt? Molière hat gegen diese meinung auf das entschiedenste protestiert, allerdings nur aus technischen gründen. Aber innere gründe bestätigen sein urteil. Das lachen erhebt den menschen aus der dumpfheit des alltags, aus dem druck der kleinlichen sorgen so gut wie der tragischen schauer. In dem einen wie in dem andern liegt eine befreiung, eine selbsterlösung. Wer mit Shakespeare oder Molière lacht, der steigt durch das lachen zu ihrer geisteshöhe und geistesfreiheit empor, der hört auf, er selber zu sein und vereinigt sich im geiste mit diesen großen, indem er seine persönliche unvollkommenheit in ihrer vollkommenheit aufgehen läßt. *C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens*, heißt es in der *Critique* VI; sie besteht aber nicht in dem momentanen kitzel des zwerchfelles, sondern in der unwiderstehlichen macht, die dem komischen dichter verliehen ist, die menschen in den bann seiner weltanschauung zu zwingen.

Berlin. Max J. Wolff.

DAS DATUM DES PSEUDO-SHAKESPEARESCHEN *SIR THOMAS MOORE.*

§ 1. Die ausgaben des stücks.

Das British Museum bewahrt unter MS. Harley 7368 die HS. eines stückes auf, das ursprünglich auf dem umschlag bezeichnet war als 'The Booke of Sir Thomas Moore'. Es zeigt verschiedene hände, zahlreiche korrekturen, randbemerkungen, enthält ältere fassungen und überarbeitungen und stellt so der herausgabe schwierigkeiten entgegen. Diese wurde zuerst von Al. Dyce 1844 für die Shak. Soc. unternommen. Es folgte eine ausgabe von Hopkinson 1902, privat gedruckt und mir unzugänglich, anscheinend ohne belang, weil nicht nach dem MS. gemacht, sowie Tucker Brookes publikation in den Shakespeare-Apocrypha 1908, s. 385—420. Diese ausgabe, die nicht wesentlich über Dyce herauskam[1]), ist überholt durch den neudruck der Malone Society von 1911, veranstaltet von W. W. Greg. Außerdem

[1]) Sie verdient nichtsdestoweniger unsern dank, zumal sie das interessante stück zum ersten male recht eigentlich zugänglich macht. Die beinahe verächtliche art, wie Greg von der immerhin verdienstvollen arbeit spricht, wirkt sehr unerfreulich. Auch herr Greg dürfte nicht gänzlich unfehlbar sein, vgl. seine hilflose bemerkung über Mason s. XIX mit Tucker Brookes nachtrag MLN. XXVII, s. 156ff., vielleicht auch § 10 der nachfolgenden arbeit. —

Zum text bei Tucker Brooke: Die ergänzung von Hopkinson zu I 1, 126—9 trifft kaum das richtige. Vgl. I, III 80ff. und Dyces quellenzitat s. VIIIff. Beide stellen zusammen lassen es als ziemlich sicher erscheinen, daß etwas einzusetzen ist wie: *[hath answered that it becomes not him to move any such thing in a sermon. But Doctor Bele says he much laments the case and will do as muche as a priest may do to re-] form it.* — Ferner: die unheilbare konfusion (I, III 16ff.) ist wohl dadurch entstanden, daß der schreiber statt *a supplicatton* zu schreiben das unmittelbar vorhergehende *by* wiederholte. Nach *king* setzt schon der Malone-Reprint punkt. —

existiert ein photographisches faksimile des MS., das von R. B. Fleming in den Tudor Facsimile Texts herausgegeben ist.

§ 2. Der inhalt des stücks.

In der City von London herrscht mißvergnügen über die konkurrenz der ausländischen kaufleute, das sich bis zur empörung steigert durch einige übergriffe und gewalttaten seitens lombardischer herren. Zur seele des widerstandes wird die bürgerfrau Doll Williamson, die begeistert dem von John Lincoln entworfenen plan eines aufstandes gegen die fremden am nächsten May-day zustimmt. — Bei gelegenheit einer gerichtsverhandlung gegen einen taschendieb spielt der witzige und joviale sheriff Thomas Moore einem aufgeblasenen richter einen lustigen streich, indem er ihm durch den angeklagten seine börse stehlen läßt. — Den staatsrat beschäftigt noch die gärung in der bürgerschaft, als schon die nachricht kommt, daß der aufstand losgebrochen ist. Die lehrlinge sind außer rand und band, die masse, mit Lincoln und Doll an der spitze, befreit die sträflinge und stürmt die häuser der ausländer, die sie leer finden und zu verbrennen beschließen. Bei dem zusammentritt der städtischen und staatlichen behörden ergreift sheriff Moore die führung und schlägt vor, auf die menge durch begütigende worte einzuwirken. Die durch eine aufrührerische rede Lincolns aufgereizten aufständischen lassen sich auf Dolls vorschlag herbei, Moore anzuhören, und seiner eindringlichen beredsamkeit gelingt es, sie zur niederlegung der waffen zu veranlassen, worauf ihn der könig als dank zum ritter schlagen läßt und in den Privy Council beruft. — Moore hat den beteiligten begnadigung in aussicht gestellt, indes ist ihre hinrichtung angeordnet. Lincoln endet auf dem schafott, Doll dagegen, die eben rührenden abschied von ihrem gatten genommen, wird noch rechtzeitig von dem pardon des königs erreicht, der, wie berichtet wird, auf die kniefällige bitte Moores hin alle amnestiert und ihn selbst zum kanzler gemacht hat. — Moore rüstet sich, den großen Erasmus zu empfangen, was geschieht, nachdem er einen sonderbaren kauz, namens Fawkner, zur vernunft gebracht hat, der sich infolge eines gelübdes sein haar nicht mehr schneiden läßt. Aber auch dieser empfang ist nicht

gewöhnlich. Moore läßt zunächst seinen sekretär an seine stelle treten, um in der verkleidung als Moore Erasmus zum scherz zu täuschen, was ihm aber schlecht gelingt. — In der folgenden szene empfängt der kanzler Moore bei sich in Chelsea den Lord Mayor und die seinen als gäste, zufällig stellen sich schauspieler ein, und Moore verabredet, daß sie vor dem bankett ein stück: 'The Marriage of Wit and Wisdom' spielen sollen. Als eine figur im augenblick des auftretens fehlt, greift Moore improvisierend ein und rettet dadurch das stück. Die aufführung wird vorzeitig des essens wegen abgebrochen, aber auch vom unvollendeten mahle ruft den kanzler ein königlicher befehl hinweg. Eine sitzung der regierung folgt, in der waffenbrüderschaft mit Deutschland beschlossen wird. Aber unmittelbar darauf schickt der könig ein dokument, das unterschrieben werden soll. Lord Rochester erklärt sich für einen heuchler, falls er es täte. Moore bittet um bedenkzeit und legt sein amt derweil in die hände des königs zurück. — In Chelsea, in heiterkeit des gemüts, von der sorge seiner von trüben ahnungen erfüllten familie umgeben, erwartet und empfängt er den arrestbefehl, der ihn in den tower verbannt, wohin ihm Rochester vorangegangen. In derselben stimmung betritt er den tower, empfängt und tröstet dort seine verzweifelten angehörigen und betritt schließlich gefaßt und noch mit dem henker scherzend den block. —

§ 3. Meinungen über die verfasserschaft.

Es erhellt ohne weiteres, daß das MS. von verschiedenen händen geschrieben ist. Dyce untersuchte die frage ihres verhältnisses untereinander nicht weiter, sondern begnügte sich mit dem hinweis, daß "a few additions were made at a later period". Simpson nahm in den *Notes and Queries* vom 1. Juli 1871 die verfasserfrage auf, unterschied drei bearbeitungen und wies die letzte unter ihnen Shakespeare zu, aus dessen feder die rede Moores an die rebellen und ein weiterer teil herrühre. — Nach ihm beschäftigte sich Spedding mit der frage in den nächstjährigen *Notes and Queries* vom 21. September 1872. Hatte Simpson den Shakespeareschen anteil nach der handschrift bestimmen zu können geglaubt, so zeigte Spedding die unsicherheit dieses kriteriums auf, indem er selbst zu einer ganz andern einteilung des stücks nach

den handschriften kam. — Ein aufsatz von Sachs im *Sh. Jahrb.* 1892 nimmt im gegensatz dazu Simpsons resultate unbesehen als richtig hin und dient also ebensowenig zur klärung der frage wie eine phantastische vermutung von Fleay, der auf grund haltloser kombinationen die verfassung des dramas Lodge zuweisen will. — Ausführlicher äußert sich Tucker Brooke in der einleitung seiner Shakespeare Apocrypha über die handschriften- und verfasserfrage, wobei ihm die meinung der schriftkundigen herren Herbert und Warner vom British Museum zur seite steht. Er kommt dabei wie Spedding zur auffassung von fünf verschiedenen händen und ist geneigt, in einer von ihnen die Shakespeares zu sehen. Die aufstandsszene und die große rede Moores scheinen ihm sichtlich seinen geist zu atmen. — Gregs einleitung unterscheidet gar sieben hände, von denen fünf sich in den zusätzen bemerkbar machen. Greg drückt sich sehr vorsichtig über die mitarbeiterschaft Shakespeares aus. Indes ist sie ihm keineswegs ausgeschlossen. Von der aufstandsszene bemerkt er: *There is wit in the humours of the crowd, there is something like passion in More's oratory. So striking indeed are these qualities that more than one critic has persuaded himself that the lines in question can have come from no pen but Shakespeare's. The possibility acquires additional interest from the fact that the passage is undoubtedly autograph. Here possibly are three pages, one of them still legible, in the hand that so many have desired to see. The question is one of stylistic evidence, and each reader will have to judge for himself.* — Von der handschrift des letzten zusatzes macht Greg die bemerkenswerte feststellung, daß es ihm die Thomas Dekkers zu sein scheine, während Sir George Warner nur eine gewisse ähnlichkeit zugibt. — Von den historikern des englischen dramas stimmt Ward (Engl. Dram. Lit. II 214) der beteiligung Shakespeares an dem stücke zu und erklärt sogar von den betreffenden szenen, man könne sich schwer vorstellen, daß sie von einem andern zeitgenössischen autor herrühren sollten, während Schelling (Eliz. Drama I 236) die autorschaft Shakespeares in jeder form kategorisch in abrede stellt. Furnivall findet auch (nach Tucker Brooke, s. L) nichts 'necessarily Shakesperean' in dem stück. — Ebenso sieht F. W. Moorman die dinge in

der Cambridge History of Engl. Lit. V s. 246ff. äußerst skeptisch an.

§ 4. Meinungen über die entstehungszeit.

Das datum des *Sir Thomas Moore* hat niemals ernstlich zur diskussion gestanden. Schon Dyce nämlich hatte darauf aufmerksam gemacht, daß in der szene, die dem spiel im spiel vorhergeht (Dyce s. 59, Tucker Brooke IV 1, Malone Repr. s. 34, 38) zweimal der name des perrückenmachers Oagle erwähnt wird. John Oagle aber findet sich in P. Cunninghams 'Extracts from the accounts of the Revels at Court' zum jahre 1573 und abermals 1584 bezeugt. Das scheint der hauptgrund gewesen zu sein, weswegen er als datum "about 1590 or perhaps a little earlier" ansetzte. Ferner war bereits Dyce aufgefallen, daß das MS. einmal den namen des Messenger angibt: T. Goedal (Dyce s. 53, Tucker Brooke III 3, Malone Repr. (liest Goodal) s. 89). Ein solcher schauspieler ist einmal 1581 unter den Lord Berkeley's players, dann als träger der rolle des Councillor im 2. teil der Seven Deadly Sins bezeugt, das Shakespeares truppe, die Lord Stranges Players spielten, und von dem eine fassung von c. 1592 erhalten ist (Malone Repr. s. XIX). Da dieser Goodal oder Goodale sonst nicht mehr vorkommt, setzt auch Greg 1592 oder 1593 als datum für das stück an, und die endgültige grenze scheint die datumfrage durch die von Greg mitgeteilte meinung des Sir George Warner zu finden, der auf grund paläographischer kriterien zuversichtlich das 16. jahrhundert als entstehungszeit angibt (Greg s. XIX). Die meinungen von Simpson und Fleay sind damit ins hintertreffen geraten, von denen der erste eines aufruhrs i. j. 1586 halber das dadurch angeblich inspirierte stück auf 1586 oder 87 ansetzte, der zweite auf den aufruhr im Juni 1595 verwies und dies oder das nächste jahr einzig in betracht zog. — Auch Schelling setzt das stück c. 1590 an, während Tucker Brooke einen spielraum zwischen 1586 und 1596 lassen will. —

Was die frage der kontinuität der entstehung angeht, so geben Tucker Brooke wie Greg den gedanken Dyces auf, daß einzelne zusätze wesentlich späteren datums sein könnten, sondern nehmen eine zeitlich ziemlich einheitliche arbeit an.

§ 5. Das problem.

Die verfasserfrage dieses stückes, speziell die teilnahme Shakespeares daran, ist in hohem grade abhängig von der lösung der vorfrage, zu welcher zeit das stück entstanden ist. Trotzdem diese frage durch die fakta des vorigen paragraphen endgültig beantwortet scheint, soll im folgenden der versuch gemacht werden, sie nach einer neuen richtung in angriff zu nehmen, und zwar zunächst durch die prüfung der ähnlichkeiten des Sir Thomas Moore mit andern stücken der zeit.

§ 6. *Sir Thomas Moore* und *Julius Caesar*.

Im J. C. (III, II) treten Brutus und Cassius von einer schar von bürgern umringt auf dem forum auf. Die stimme der bürger ertönt: *We will be satisfied: let us be satisfied.* Darauf wendet sich Brutus an die aufgeregte menge und redet sie an: *Then follow me and give me audience, friends;* er bittet sodann den Cassius, in eine andere straße zu gehen und diejenigen, die gerade ihn hören wollen, mögen mit ihm gehen. Jetzt tönen rufe aus der menge: *I will hear Brutus speak!* ein anderer: *I will hear Cassius.* — Dieser vorgang findet eine auffällige parallele im Sir Th. Moore (Tucker Brooke II, IV). Hier treten als führer und standespersonen auf Surrey und Shrewsbury, sie sind umringt von der aufrührerischen menge (völlig zurück tritt zunächst Thomas Moore). Der Mayor gebietet ruhe. Surrey beginnt zu sprechen: *Frendes, masters, country men* — — Lärm unterbricht ihn. Der Mayor gebietet abermals ruhe. Nun greift Shrewsbury ein: *My maisters, country men* — — Jetzt ertönt ein ruf aus der menge (Williamson): *The noble earle of Shrewsbury, letts hear him* (vgl. oben: *I will hear Brutus speak*). Darauf ein anderer (Ge. Betts) *Weele heare the earle of Surrey* (vgl. oben: *I will hear Cassius*). — Schon hier fällt auf, wie viel innerlich begründeter die Shakespearesche fassung ist. Brutus hat seine anhänger und Cassius hat seine anhänger, sehen wir; gründe für die scheidung sind unnötig, weil wir ja auch die rufenden nicht kennen. Aber warum Betts und Williamson, die wir aus früheren auftritten gut kennen, sich gegenseitig überschreien aus getrennten sympathien für zwei edelleute, die für uns keinen wesentlichen unterschied bieten, ist unerklärlich. Es

taucht die vermutung auf, daß dem verfasser der Sir Thomas Moore-stelle das bühnenbild mit den 'Hie Cassius', 'Hie Brutus' rufenden bürgern in der erinnerung war, und daß er es unbewußt derart umgestaltete.

Jedoch die gedachte ähnlichkeit könnte zufällig sein. Nun wird sie aber von andern unterstützt. Am wenigsten bedeutung unter ihnen mag noch die dreifache anrede haben:

Surrey: *Frendes, masters, countrymen.*
Antonius: *Friends, Romans, countrymen.*
[Brutus: *Romans, countrymen and lovers.*]

Allein auffällig charakteristisch ist die unterbrechung des eben einsetzenden redners durch einen ehrfurchtsvollen ruf, der seinen namen nennt und stille für ihn heischt. Diese eigenheit findet sich zweimal im Julius Cäsar (III, II 61 und III, II 79).

Brutus: *My countrymen —*
2. Cit.: *Peace! Silence! Brutus speaks —*

ferner:

Antonius: *You gentle Romans —*
Cit.: *Peace, ho! let us hear him.*

Ebenso nun Sir Th. Moore (Tucker Brooke II, IV 41).

Shrowsbury: *My maisters, countrymen —*
Williamson: *The noble earle of Shrowsbury, letts hear him.*

Ist hier der ausdruck in dem einen fall nicht unangebrachter als im andern, so paßt doch ein '*Room for Antony, most noble Antony*' wieder bei weitem besser für den von der rednertribüne in die dichtgedrängte menge niedersteigenden Antonius (J. C. III, II 173) als der ruf von außen (within!) '*Room for the Erle of Surrey, roome there, roome!*' (T. B. III, I 137). —

Indes die ähnlichkeit der gedachten szene des *Sir Thomas Moore* mit dem J. C. geht über einzelheiten weit hinaus. Hier wie dort handelt es sich zunächst um zwei redner, die ohne erfolg bleiben (Surrey, Shrewsbury — Brutus, Cassius), dann reißt die beredsamkeit des dritten das volk hin. Wie Antonius das volk umstimmt, so Sir Thomas Moore. Der eine zum aufruhr, der andere zum frieden. Dort wird die verhältnismäßig friedliche römische menge in eine tobende, aufrührerische rotte verwandelt, die zu mord und brand davonstürmt, hier

wird der wilde, unbändige, plündernde Londoner mob gezähmt und zur achtung der gesetze gebracht. Beide wandlungen gehen durch das wunder einer rede vor sich. Der eine fall ist das gegenstück zum andern. — Daß sie nicht voneinander unabhängig entstanden sind, erscheint nach dem gesagten klar. Wem ist die priorität zuzusprechen? Vielleicht löst die betrachtung des verhältnisses zur quelle dieses rätsel.

§ 7. Die redeszene des *Sir Thomas Moore* und ihre quelle.

Wie schon Dyce festgestellt, ist die Schilderung des Evil Mayday bei Hall als quelle der aufruhrszenen des *Sir Th. M.* anzusehen. Hier wird der vorgänge dieses tages ausführlich gedacht, und in der schilderung des verhaltens der aufständischen heißt es dann u. a. (Dyce S. XIII ff.): *The Mayre and shrifes were there present, and made proclamacion in the Kinges name; but nothynge was obeyed. Thus they ranne a plump thorow Sainct Nycholas Shambles; and at Saynct Martyns Gate there met with them Syr Thomas Moore and other, desyrynge theym to go to their lodgynges; and as they were intreating and had almost brought them to a staye, the people of Saynct Martynes threwe oute stones and battes, and hurte dyverse honest persones that were persuadynge the ryotous people to ceasse, and they bade them holde their handes; but still they threwe out bryckes and hoate water. Then a sergeaunt of armes, called Nycholas Dounes, whiche was there with master Moore entreatynge them, beynge sore hurt, in a fury cryed "Doune with them!" Then all the misruled persons ranne to the dores and wyndowes of Saynct Martyn and spoyled all that they founde, and caste it into the strete, and lefte fewe houses unspoyled.*

Bei dem vergleich dieser quelle mit unserem stück bemerken wir mit erstaunen die freiheit der benützung [1]). Wie kommt der verfasser dazu, aus der unwichtigen notiz, daß More mit andern erfolglos die aufrührer aufzuhalten versucht habe, eine große rede im Antoniusstil zu machen, die

[1]) Eine andere quelle scheint nicht in frage zu kommen. C. More's Life of Sir Th. More ist mir zwar nicht zugänglich, hat aber Dyce vorgelegen.

von ungeheurer, magischer wirkung auf die menge ist und das schicksal des ganzen aufruhrs bestimmt? Bei den aufgezeigten unverkennbaren ähnlichkeiten mit der szene im J. C. müßten also die verfechter von c. 1590 als entstehungsjahr des *Sir Th. Moore* annnehmen, Shakespeare habe in dem etwa neun jahre späteren *Julius Cäsar* diese szene nachgeahmt. Das aber ist — selbst wenn wir annähmen, Shakespeare selbst sei der verfasser der betreffenden Thomas-Moore-szene — schon deshalb unwahrscheinlich, weil er sich ja im *J. C.* streng an die quelle, den plutarch hielt. Das gegenteil ist offenbar unendlich viel wahrscheinlicher, daß nämlich jemand zu der wirkungsvollsten szene des *J. C.* ein gegenstück zu verfassen versuchte und dazu die quelle über Thomas Moore, die einen leichten anhaltspunkt hergab, gründlich vergewaltigte. Daß die priorität bei zwei ähnlichen darstellungen in der quellentreuen von beiden liegt, dürfte selbstverständlich sein.

§ 8. *Sir Thomas Moore* und *Hamlet.*

Sehr ähnlich wie das verhältnis des stückes zum *J. C.* ist dasjenige zum *Hamlet.* Auch hier handelt es sich schwerlich um zufällige ähnlichkeiten. — Der held Moore erfährt von jemand anders, daß schauspieler gekommen sind. Er ist darüber erfreut (T. B. IV 1, 13), erkundigt sich nach ihrer herkunft, ruft dem eintretenden player ein 'welcome good friend' zu, stellt fragen nach dem spielplan und äußert eine jovial spöttische bewunderung für die leistungen des boy, der drei damenrollen nacheinander spielt. —

Etwas sehr ähnliches geht im *Hamlet* (II, II) vor sich. Auch Hamlet hört von dem kommen der schauspieler, erkundigt sich nach ihrer herkunft, begrüßt sie freundlich, und zwar mit denselben worten 'welcome good friends', und auch er widmet im gespräch dem boy die größte aufmerksamkeit. —

Beide stellen dann die schauspieler in ihren dienst. Vor einer großen gesellschaft, hier dem Lord Mayor und den Aldermen, dort dem dänischen hof, geht die vorstellung in szene. Der held des stückes übernimmt in beiden fällen eine art von spielleitung. Er läßt das spiel beginnen. '*Are they ready?*' fragt er hier. '*Be the players ready?*' fragt er im Hamlet (III, II 115). Die ähnlichkeit geht weiter: gleich nach dem anfang fällt

der held mit einer witzelnden unterbrechung ein. '*Mark ye, my lord, this is Witt without a bearde: what will he be by the time he comes to the commoditie of a bearde?*' Auch Hamlet unterbricht den fortgang des stückes, indem er gleich nach dem prolog bemerkt: '*Is this a prologue, or the posy of a ring?*' — Aber Sir Thomas Moore erklärt auch die auftretenden personen gelegentlich: '*This is lady Vanitie*' belehrt er seine gäste. Hamlet, der genau ebenso wie er die aufführung als eine art unterhaltung, die er seinen gästen bereitet, auffaßt, glaubt ihnen gleichfalls derartige erklärungen schuldig zu sein. '*This is one Lucianus, nephew to the king*' interpretiert er. —

In beiden fällen wird das stück nicht zu ende gespielt, sondern abgebrochen.

Moore greift extempore in das stück ein, als ein schauspieler fehlt; so daß die komödianten bewundernd von ihm sagen: '*my lord would make a rare player.*'

Ebenso ist Hamlet ein halber schauspieler, der nicht nur eine stelle für das stück schreibt, sondern der mit dem First player im vortrag der Hekubaszene alterniert und das zeugnis bekommt (II, II 496): '*well spoken, with good accent and good discretion.*' — In beiden fällen gehört das stück einer anderen gattung an.

Die sich aufdrängenden parallelen sind damit nicht erschöpft. Ein echo der Hamletschen worte (III, II 289 ff.): '*Would not this, sir . . . . get me a fellowship in a cry of players?*' und Horatios antwort darauf: '*Half a share!*' scheint wiederzuklingen aus den worten von Moores sekretär, als er die rolle seines herrn zu spielen hat (T. B. III, II 41): *If I doe not deserve a share for playing of your lordship well, lett me be yeoman usher to your sumpter . . .* — Fraglich erscheint, ob man desselben secretärs törichten versuch, dem großen Erasmus gegenüber geistreich zu werden, als eine (bewußte oder unbewußte) Hamletparodie auffassen soll. Wie Hamlet nämlich den totengräber (V, I 177) plötzlich mit der frage angeht: '*How long will a man lie i' the earth ere he rot?*', so stellt der secretär ganz abrupt die frage: '*I pray you Erasmus, how long will thè Holland Cheese in your countrie keepe without maggetts?*'

Auch die unterhaltung des Sir Thomas Moore mit dem

original Fawkner zeigt wiederum unverkennbare ähnlichkeit mit dem Hamlet. Moore fragt ihn: *How long have you worne this haire?* Fawkner: *I have worne this haire ever since I was borne.* Moore: *You know thats not my question, but how long hath this shagg fleece hung dangling on thy head?* Fawkner: *How long my lord! why somtimes thus long, somtimes lowere, as the fates and humors please.* Moore: *So quick, sir, with me, ha? I see, good fellow, thou lovest plaine dealing. Sirra, tell me now, when were you last at barbars?*

Die art der witzigen, silbenstechenden antworten, mit denen hier die große standesperson von dem lustigen 'ruffian' hingehalten wird, erinnert stark an die totengräberszene (Hamlet V 1, 128), in der Hamlet nicht erfahren kann, was er will, und auf seine frage, wessen grab dies ist, zuerst hören muß: meines, dann als er anders fragt: für welchen mann?, die antwort bekommt, für keinen mann usw., so daß er in die worte ausbricht: *How absolute the knave is!*

Ähnlichkeit mit Hamlet möchte man auch in dem monolog (T. B. III, II) sehen, den Sir Th. More nach der ernennung zum kanzler hält. Wie hier die selbstbetrachtung in worten wie:

I in my fathers life,
To take prerogative and tyth of knees
From elder kinsmen, and him bynd by my place
To give the smooth and dexter way to me
That owe it him by nature! (T. B. III 2, 8.)

grundlos beinahe ton und färbung des selbstvorwurfs annimmt, das würde an die Hamletmonologe gemahnen, auch ohne den leisen wörtlichen anklang:

to be great
is: when the thred of hazard is once spoun
A bottom great woond upp greatly undonn.

vgl. Hamlet (IV 4):

rightly to be great
is: . . .

In den genannten fällen erhebt sich wiederum die frage nach der priorität.

§ 9. Die Hamletszene des *Sir Thomas Moore* und die quelle.

Bei der betrachtung des verhältnisses zur quelle fällt uns sofort auf, daß hier nicht minder frei mit dem material geschaltet ist als in der redeszene. Der einzige anhaltspunkt, den die quelle bot, war die von verschiedenen biographen mitgeteilte tatsache (vgl. Ropers biographie ed. von 1714 s. 3), daß More in seinen jugendjahren im hause des kardinals Mourton — an ihn erinnert es noch, wenn die schauspieler als Cardinal's players bezeichnet werden — gelegentlich zur weihnachtszeit mit den schauspielern auftrat, aber extemporierte, womit er den zuhörern mehr vergnügen bereitete als alle schauspieler zusammen. Es wird indes ausdrücklich bemerkt, daß er damals ein kind war. — Aber wie wäre ein dramatiker darauf verfallen, ohne vorbild diesen unwichtigen zug so auszubeuten, auf einen jugendscherz hin den großen kanzler zu einem freund der schauspieler zu machen und in einer darstellung von dessen leben gerade diese eigenheit so mächtig in den vordergrund zu rücken? Und ferner: die wahrscheinlichkeit spricht für die priorität da, wo die stelle ein notwendiger bestandteil des stückes ist. Nun ist ohne das eingelegte spiel ein stück der handlung des Hamlet gar nicht denkbar. Auch der jähe abbruch des eingelegten stückes ist dort durch den plan des ganzen gegeben. Im Sir Thomas More dagegen ist das stück nur eine episode, und sein abbruch erfolgt nur aus dem nicht in der handlung liegenden grunde, daß der held eben genügend nach dieser richtung charakterisiert ist.

So liegt es ungemein nahe, anzunehmen, daß das beispiel des *Hamlet* voranging. Erst nachdem Shakespeare eine große standesperson auf die bühne gebracht, die freundlich und anerkennend mit herumwandernden schauspielern verhandelt und sich selbst als halb vom fach gab, war die anregung gegeben, einen kanzler des englischen reiches gleichfalls im verkehr mit schauspielern aufzuzeigen. Auch die andern ähnlichkeiten erklären sich auf solche art.

§ 10. *Sir Thomas Moore* und andre Shakespearesche stücke.

Möglicherweise hat man in der bankettvorbereitungsszene (T. B. IV, I) ähnlichkeiten mit einem anderen Shakespeareschen stück zu sehen. Wie Sir Thomas hier hastige befehle erteilt und nicht zufrieden mit dem tempo seiner diener ist, das erinnert an den alten Capulet in R. u. J. (IV, IV). In beiden fällen steht der hausherr in der mitte eifrig laufender diener, die ihm doch noch nicht geschäftig genug sind, und treibt sie an. Capulet mit einem immer wiederholten: '*make haste! make haste!*' Thomas More mit dem auch in Capulets munde häufigen (IV 4, 3): *Stirre! Be diligent . . . nay stirre there fellowes!* —

Indes diese ähnlichkeit kann zufällig sein. Für unser problem ist sie überdies kaum von bedeutung.

Nicht wesentlich mehr ist das der fall mit der oft erwähnten ähnlichkeit der Jack-Cade-szenen (2 H VI, IV 2) mit der aufstandsszene (T. B. II, IV) unseres stückes. Greg glaubt (im Malone-reprint s. XIII) im gegensatz zu den subjektiven konjekturen der anderen auf ziemlich sicherem boden zu gehen, wenn er sagt: '*it seems to me an eminently reasonable view that would assign this passage to the writer who, as I believe, foisted certain of the Jack Cade scenes into the second part of Henry VI.*' — Aber halten wir die auftritte nebeneinander, so sind zwar unstreitig ähnlichkeiten vorhanden, die auch darin liegen, daß der ursprünglich durchaus ernst genommene rebellenführer (vgl. 2 H VI, III, I 355 ff.), nachdem er siegreich ist, vom autor veralbert wird, aber diese art der veralberung ist wesentlich verschieden[1]), und die ähnlichkeit erstreckt sich nicht auf formelle eigenheiten wie in den oben genannten fällen. Gewiß soll nicht bestritten werden, daß hier beziehungen bestehen können. Auch hier ist eine wankelmütige menge vorhanden, auf die

---

[1]) Gedanklich am ähnlichsten 2 H VI, IV, II 64 ff. *There shall be in England 7 halfpenny loaves sold for a penny; the three-hooped pot shall have ten hoops etc.*

Sir Th. More (TB. II, IV) *Peace, heare me: he that will not see a red hearing at a Herry grote, butter at a leven pence a pounde, meale at nyne shillings a bushell and beeff at fower nobles a stone, lyst to me.*

durch eine rede entscheidend eingewirkt wird[1]). Aber die beziehungen zum Julius Cäsar sind außerordentlich viel enger. In H VI ringen Clifford und Cade um die gunst der menge, die ihnen abwechselnd zuteil wird, aber Cliffords ansprache ist beileibe nicht die große bravourarie, die Antonius und Moore dauernd zu herren der situation macht. Aus der ähnlichkeit zwischen H VI und Thomas Moore auf gleichen autor schließen zu wollen, geht deshalb wohl nicht an.

§ 11. *Sir Thomas Moore* und der *Tamer Tamed.*

Für die zeitbestimmung des *Sir Th. M.* von größter wichtigkeit sind weiterhin auffallende ähnlichkeiten mit dem *Tamer Tamed* von Fletcher in der verwendung der figur der Doll. Doll ist im stück die seele des widerstandes gegen die übergriffe der ausländer, sie feuert die zaghaften und furchtsamen an, tritt als captain an ihre spitze und nimmt furchtlos den kampf gegen die gesetze auf. Sie hat haare auf den zähnen und energische fäuste; wer sich an ihr vergreift, hat es zu büßen. Als tapfere frau fühlt sie sich den unentschlossenen männern überlegen. Wenn diese versagen, vermißt sie sich, ihre sache mit hilfe der frauen durchzuführen, die sie zusammenrufen will, den kampf aufzunehmen. Den frauen wird es gelingen, und es wird etwas geschehen, was sie auf ewig berühmt macht. —

Hier haben wir es ersichtlich mit einem echo der Maria im *Tamer Tamed* zu tun, der zweiten frau des Petruchio, die nach dem antiken vorbild der Lysistrata einen allgemeinen aufstand der frauen organisiert und mit ungeheurer energie und selbstbeherrschung durchführt. Und wie Doll sich von ihrem vorhaben ewigen ruhm verspricht *(Ile make a captaine among ye and doo somewhat to be talke(d) of for ever after),* so erwartet auch die Fletchersche amazone:

I pull for that
Will make me ever famous (I, II).

Ein blick auf die quelle zeigt uns auch hier, daß der autor freilich im übrigen sich ziemlich genau an sie hielt, die Doll-figur aber frei erfunden hat.

[1]) Vgl. hierzu die scharfsinnigen betrachtungen von F. Tupper Jr. in ‹The Shakespearean Mob›, Publ. of the Mod. Lang. Ass. of Am. XXVII 4, s. 486 ff.

§ 12. ***Sir Thomas Moore*** und ***Thomas Lord Cromwell.***

Die zusammenkunft des Erasmus mit dem kanzler wird im stück so dargestellt, daß Sir Thomas, um die beobachtungsgabe seines berühmten besuchs auf die probe zu stellen, seinen sekretär zunächst seine stelle einnehmen läßt. Hier ist nur noch eine ganz entfernte ähnlichkeit mit der quelle vorhanden. Sie enthält (vgl. Dyce s. 49) die erzählung, daß die brieflich miteinander längst vertrauten beiden sich an der tafel der Lord Mayors trafen, ohne sich zu kennen. Miteinander ins gespräch gekommen aber gerieten sie so hitzig aneinander, daß Erasmus, von den einzigartigen antworten des gegners überrascht, in die worte ausbrach: 'Aut tu es Morus aut nullus;' was Sir Thomas mit rücksicht auf die 'impious positions' des gegners beantwortete mit: 'Aut tu es Erasmus aut diabolus'.

Ein lateinisches oder auch englisches gespräch solcher art auf die bühne zu bringen erschien dem autor wohl mit recht unmöglich. So verfiel er statt dessen auf die verkleidung des dieners. — Eine gewisse ähnlichkeit verbindet nun diese szene mit einer im 'Life and Death of The Lord Cromwell' (T. B. III, II, s. 176ff.). Hier ist der Earl of Bedford in dringender gefahr, von seinen feinden in einem gasthaus in Bologna gefangen genommen zu werden. Da kommt ihm der junge Cromwell zu hilfe, indem er seinen diener-clown mit dem Earl die kleider tauschen läßt und den Earl dann als seinen angeblichen diener mitnimmt. Das bühnenbild des hinter vorhängen anscheinend in studien vertieften (schreibenden) falschen Earl, den die eintretenden respektvoll betrachten, hat eine unverkennbare ähnlichkeit mit dem des falschen Morus, den die eintretenden auch zunächst in tiefe gedanken versunken wähnen, weil er sich nicht um sie kümmert.

'Goe, draw the curtaines, let us see the Earle.
O, he is writing; stand apart awhile,'

heißt es im einen falle, während im andern der eintretende bemerkt:

His Lordship hath som waightie busines;
For see, as yett he takes noe notice of us.

Eine quelle für die einzelheiten der befreiung des Earls of

Bedford ist bisher noch nicht ermittelt (vgl. W. Streits Jenaer diss. über das Cromwell-stück von 1904).

§ 13. *Sir Thomas Moore* und das rührstück.

In der hinrichtungsszene des *Sir Thomas Moore* (T. B. III, I, 86 ff.) erleben wir den vorgang, wie die brave Doll sich zum tode rüstet. Ihre energie und kriegsbereitschaft hat sich gegenüber dem unausweichlichen in standhaftigkeit verwandelt, sie trägt ihr schicksal gefaßt und mutig und bleibt bis zum letzten augenblick herrin der situation. Darin liegt nichts an sich neues. Verwunderlich aber ist es, wie nun dieser auftritt zu einer zärtlichen familienszene wird. Angesichts des sie umstehenden publikums nimmt sie den rührendsten abschied von ihrem ehegatten. Sie will ihm einen letzten dienst erweisen, indem sie vor ihm das schafott besteigt, denn sie ist die schuldigere von beiden. Sie geht hand in hand mit ihm die schritte zum vermeintlichen letzten ziel, sie tauscht einen zärtlichen lebewohlkuß mit ihm — der nächste wird erst im himmel folgen! — und mit schmerzen erinnert sie ihn nur an die gemeinsamen zwei kleinen kinder, die sie als hilflose waisen in der welt zurücklassen müssen.

Diese episode ist von einer ganz anderen atmosphäre umgeben als der bisherigen, indessen einer, die in den letzten akten des stückes wieder auflebt, nämlich der des sentimentalen familien-rührstücks. Der abschied einer (sterbenden) gattin von ihrem mann, zumal unter besonders rührenden umständen, findet sich in Heywoods berühmtem stück: 'A woman killed with kindness' (V 5). Übrigens läßt auch die schuldige, aber durch ihre reue entsühnte frau dort zwei kleine kinder zurück (IV 5). — Dieses stück bezahlte Henslowe am 6. März 1602/03. Daß es nicht wesentlich früher, d. h. nicht vor der aufführung des Hamlet entstanden sein kann, beweisen einige auffällige ähnlichkeiten mit dem Hamlet in diesem stück, die merkwürdigerweise selbst Köppels sorgfältiger forschung entgangen sind[1]). — Indes handelt es

[1]) Vgl. Hamlet V, II 244:

Was't Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet;
If Hamlet from himself be ta'en away
And when he's not himself does wrong Laertes
Then Hamlet does it not; Hamlet denies it.

sich hier nicht so sehr um ähnlichkeiten mit einem einzelnen stück, als um den einfluß einer neuauftauchenden gattung, deren eigentlicher schöpfer Heywood gewesen zu sein scheint. Seine 1600 gedruckten und wohl wenig vorher gespielten beiden teile von Edward IV enthielten die episode der sündigen und reuigen Jane Shore (gleichfalls eine bürgersfrau!), durch sie machte das drama zuerst als rührstück furore, und gerade bei den bürgern, wie zahlreiche anspielungen beweisen, scheint es ungeheuer populär gewesen zu sein[1]). Der

---

Who does it then? His madness; if 't be so,
Hamlet is of the faction that is wrong'd;
His madness is poor Hamlet's enemy.

Vgl. A. W. K. w. K. I 3, 50 ff.:

'T was in the heat of blood,
And anger quite removes me from myself.
It was not I, but rage, did this vile murder;
Yet I, and not my rage, must answer it.

Ferner Hamlet I, V 98:

Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records . . .
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain.

Vgl. A. W. K. w. K. II 3, 47 ff.:

. . . To scratch thy name from out the holy book
Of his remembrance . . .

Noch stärker ist die ähnlichkeit in den monologen des unheilstifters Wendoll, obgleich sich hier keine wörtlichen oder bilder-gleichheiten zeigen.

So wenn es Szene III des 2. aktes heißt: *Enter Wendoll, melancholy,* und der sprecher beginnt:

I am a villain, if I apprehend
But such a thought!

Man erinnert sich unwillkürlich an Hamlet (II, II):

Oh, what a rogue and peasant slave am I!

Ähnlich die gehäuften, ganz kurzen rhetorischen fragen, in denen der sprecher mit sich selbst hadert II 3, 97 ff.:

Shall I purchase to my father's crest
The motto of a villain? If I say
I will not do it, what thing can enforce me?
What can compel me? What sad destiny
Hath such command upon my yielding thoughts?

Vgl. Hamlet II, II 608 ft.:

Am I a coward?
Who calls me villain? etc.

[1]) Vgl. des verfassers Shakesp. in lit. urteil s. zeit s. 169 u. Wards ausgabe der W. K. w. K. 1897 in den Temple Dramatists s. VIII ff.

verfasser baute dann in dem oben genannten stück dieses feld weiter an. Nachahmungen folgten.

Die offenbare beeinflussung dieser richtung zeigt anscheinend auch unser stück.

§ 14. Schlufsfolgerungen.

Die angeführten fakta scheinen den schluß zu erlauben, daß der Sir Thomas Moore nach dem Julius Cäsar und nach dem Hamlet verfaßt wurde. Es käme damit als frühestes datum 1601/2 in frage. Der anklang an den 'Tamer Tamed' drückt das datum indes noch weiter herunter. In der überlieferten fassung dieses stücks handelt es sich, wie man längst erkannt hat, um eine spätere bearbeitung. Die anspielung auf die belagerung von Ostende durch Spinola *(Spinola's but a ditcher to her* usw. *the Chamber's nothing but a mere Ostend)* lassen aber E. H. Oliphants zweifel (E. St. XV 338) schwerlich berechtigt erscheinen, daß das stück schon 1604 verfaßt sein könnte. Die belagerung dauerte 1601—1604. In dieser zeit, spätestens gegen ende oder ganz unmittelbar nach dem ende der belagerung muß das stück entstanden sein. Solche anspielungen scheinen damals mode gewesen zu sein. Auch Dekkers 'Honest Whore' enthält eine ganz ähnliche (Quarto von 1616, Scena 10, F. 4): *Indeed thats [i. e. the constancy ōf a woman] harder to come by then ever was Ostend.* Und auch Dekkers stück setzt man 1604 an. — Die auf alle fälle unsicheren beziehungen zu Thomas Lord Cromwell sind kaum geeignet, für das datum ein weiteres kriterium abzugeben[2]). Ebensowenig die andern behandelten stücke. — Ein terminus ad quem ergibt sich daraus, daß der Master of the Revels, Sir Edmund Tilney eigenhändig auf dem MS. vermerkt hat: *'Leave out ye insurrection wholy and the cause thereoff and begin with Sir Th. Moore at ye mayors sessions,*

---

[2]) Spricht man ihm die priorität zu, so würde es von wichtigkeit sein, daß eine stelle in Troil. (I 3, 38): *But let the ruffian Boreas once enrage the gentle Thetis* wie E. Köppel (Materialien bd. 9, s. 88) nachgewiesen, in Cromwell (II 3) aufgenommen zu sein scheint: *When I have seen Boreas begin to play the ruffian with us, then would I down on my knees, and call upon Vulcan.* Danach wäre der 1602 gedruckte Cromwell später als Troil. anzusetzen. Freilich ist diese stelle als terminus ad quem für Troil. wichtiger, denn — des unsicheren datums des Troil. halber — als terminus a quo für Cromwell.

with a reportt afterwardes off his good service don, being shrive off London, uppon a mutiny agaynst the Lumbardes, only by a shortt reportt, and nott otherwise, atl your own perrilles. E. Tyllney.' — Nun trat Tilney wie bekannt (vgl. DNB.) 1608 von seinen posten wegen alter und schwäche zurück und überließ ihn seinem neffen Buc. Zwischen 1604 und 1608 also müßte unser stück entstanden sein. Allein es fragt sich, ob nicht aus allgemeinen erwägungen heraus die grenze noch enger gezogen werden kann.

§ 15. Das Moore-thema.

Vergegenwärtigt man sich die handlung des dramas, richtiger gesagt: die kette von episoden, die als handlung dienen, so muß die art der einführung des motivs der schlußepisode in erstaunen setzen. Dem helden wird ein schriftstück vorgelegt, und er geht daran zugrunde, daß er sich weigert, den königlichen befehl der unterzeichnung zu erfüllen. Aber was ist das für ein schriftstück? Wir erfahren aus dem stücke selbst nichts näheres darüber. Der autor geht darum herum, wie die katze um den heißen brei. Das thema war eben heikel und für jemand, der Sir Thomas Moore zum helden nahm und es gleichzeitig mit den staatlichen autoritäten nicht verderben wollte, war die stellungnahme nicht ganz leicht. Der kanzler hatte als staatsverräter auf dem block geendet, seine partei nehmen hieß kritik an der staatsautorität üben. Der autor nimmt nun freilich keineswegs blindlings partei für ihn, die letzten verse des stückes drücken es vielmehr deutlich aus, daß der kanzler im irrtum gewesen sei ('Seals errour with his blood'), aber seine ganze darstellung läuft doch darauf heraus, Moore als eine idealfigur hinzustellen, einen tatkräftigen, beredsamen, kühnen, gewissenhaften, künstlerisch begabten, bescheidenen, freigiebigen, leutseligen, gelehrten herrn und zärtlichen gatten und vater von stets gleichmäßigem heiterem temperament. — Es ist billig zu bezweifeln, ob in der zeit der königin Elisabeth eine derartige darstellung versucht worden wäre. Man sieht aus den schilderungen bei Hall und Fox (Book of Martyrs), den unmittelbaren quellen des stückes, wie der schroffe katholizismus Moores sein bild für die nächste nachwelt entstellte. Fox (a. D. 1534, H. VIII, ed. Cumming 1875 vol. II 387) spricht

mit der größten erbitterung von Moore und betont, daß Moore und Fisher (Rochester) zu den gehässigsten verfolgern der protestanten gehört hätten und sich in ihrem tode die gerechtigkeit gottes gezeigt habe. Mit einer gewissen genugtuung berichtet er, daß für Fisher als belohnung für seinen päpstlichen eifer der kardinalshut unterwegs war, als der kopf, für den er bestimmt, schon hoch auf der Londonbrücke steckte. — Der chronist Hall, die quelle für Fox, hatte schon (Kyng Henry VIII the 27. year) den verfolgungseifer Moores eingehend geschildert und bei aller anerkennung für seine hervorragenden eigenschaften doch gerade die lust am scherzen, die unser stück als seinen besonderen vorzug ausbaut, keineswegs sympathisch beurteilt, sondern im gegenteil hervorgehoben, man wisse nicht, ob man ihn '*a foolish wyseman or a wyse foolishman*' nennen solle. Dieselben abzüge macht auch Holinshed, der (1585, s. 938 ff.) von ihm sagt: *God had in most bountifull sort powred his blessings upon this man, induing him with eloquence, wisedome and knowledge: but the grace of God withdrawn from him, he had the right use of none, no not of reason as it should be rightlie used.* Und obgleich er seinen religiösen eifer in seiner art lobt, betrachtet er doch auch seinen tod als gerechte strafe für sein 'treasonable offense'.

In diesen urteilen kommt das starke protestantische bewußtsein der elisabethanischen periode zum ausdruck, für die dieser mann aller leistungen ungeachtet, als held keineswegs in frage kommt. Es ist bekannt, wie dieser protestantismus in der zeit der königin Elisabeth den katholizismus und die katholiken auf das strengste unterdrückt. Schwerlich konnte in dieser zeit ein katholischer märtyrer, wenn auch in geschickter form, zum helden eines stückes gemacht werden. Das ändert sich mit dem regierungsantritt könig Jakobs. Als der sohn der Maria Stuart 1603 den englischen thron einnimmt, atmen die katholiken auf. Tatsächlich verheißt ihnen der könig toleranz, ja, er betreibt eine zeitlang eine so Romfreundliche politik, daß die zahl der katholiken im lande auffällig zunimmt und die kurie selbst die bestimmte hoffnung eines übertritts des königs hegt. Der könig spricht in dieser zeit selbst von einer von ihm angestrebten vereinigung beider kirchen, nennt die römische kirche seine mutter und erklärt,

daß, wenn sie einen schritt zu einer union tun wolle, er ihr deren drei entgegengehen werde. In der tat kommt es infolge der sendung Lindsays nach Rom zu der einsetzung einer kommission von zwölf kardinälen behufs beratung über die rückkehr der englischen kirche. In dieser zeit — und hier kommen wir wiederum auf das jahr 1604/5 — ist die verherrlichung des Sir Thomas Moore auf der bühne durchaus nichts erstaunliches. Aber dann schlägt die stimmung Jacobs um, es setzt eine sehr schlechte behandlung der katholiken (1605) ein, und die unsinnige pulververschwörung vom 5. November 1605 macht die stellung der katholiken auf lange zeit heraus schlechter als jemals vorher. An die entstehung des Sir Thomas Moore nach der pulververschwörung werden wir schwerlich mehr glauben können. —

Für die ersten jahre der regierung Jacobs sprechen aber auch politische gründe. Man betritt gewiß angesichts der zahlreichen versicherungen über die stellung des königs und die loyalitätspflicht der untertanen in der literatur des 16. jahrhunderts einen gefährlichen boden, wenn man versucht, eine derartige äußerung einer bestimmten periode zuzuweisen. Schon in Sir John Chekes Essay von 1549 'The Hurt of Sedition' weist überdies Tupper (aao. s. 493) das argument nach, "that disloyalty to the king is an outrageous offense against God's highest law," indes ist es doch bemerkenswert, daß die stellung des königs vielleicht in der ganzen elisabethanischen literatur, selbst bei dem so überaus loyalen Shakespeare [1]), nicht eine kennzeichnung erfahren hat, wie im Sir Thomas Moore, wo der held in der oft genannten rede an die menge sagt:

For to the king God hath his offyce lent
Of dread, of justyce, power and comaund,
Hath bid him rule, and willd you to obay;
And to add ampler maiestie to this,
He hath not only lent the king his figure,
His throne and sword, but gyven him his owne name
Calls him a god on earth. What do you, then,

[1]) Vgl. T. W. Moorman in der Cambridge Hist. of Engl. Lit. vol. V s. 248 ff.

Rysing against him that God himsealf enstalls,
But ryse gainst God? What do you to your sowles
In doing this?

'A God on earth' — das gemahnt auf das stärkste an die autokratische theorie vom königtum, die sich Jakob I. zurecht gemacht, wie denn die ganze auffassung von der stellung der untertanen zum könig in der obigen rede an die berüchtigte 'doctrine of non-resistance' der kirchenversammlung von 1606 erinnert (Gardiner I 289ff.) 'that the power of the sovereign, who for the time being occupied the throne, was held by the special appointment of God and that his power was of such a nature that under no imaginable circumstances was it lawful to resist it'.

Gleichzeitig aber scheint der erlaß eben dieser canons einen neuen terminus ad quem darzubieten. Denn die öffentliche stabilierung dieser theorie seitens der geistlichkeit bedeutete auch in gewissem sinne ihr ende. Das parlament wendete sich gegen sie und — was wichtiger ist — der könig selbst, der dem unabhängigkeitskampf der Niederländer mit sympathie zusah, äußerte sich abfällig über sie. Man kann deshalb annehmen, daß ein bühnendichter sie formulierte, e h e der streit über sie losbrach. Und auch das würde etwa auf das jahr 1604—1605 deuten, obschon gern zugestanden sei, daß das kriterium minder zuverlässig als die früheren ist.

§ 16. Ergebnisse.

Wir kämen damit auf das jahr 1604/5 als entstehungstermin des Sir Thomas Moore. — Auch noch andere, vielleicht weniger stichhaltige argumente als die genannten, scheinen auf eine solche spätere zeit zu deuten. Biographische stücke, die nicht fürstliche personen behandeln, sind wohl überhaupt zumeist späteren datums. Der 'John Oldcastle' fällt 1599, die stücke, die das leben des cardinals Wolsey behandeln, dessen figur in so auffälliger weise aus dem thema unsers dramas ausgeschieden ist, gehören dem jahre 1601 an, die quarto des 'Thomas Lord Cromwell', eines stückes, das, obgleich dramatisch viel minderwertiger, einen ganz auffälligen parallelismus in der komposition zu unserm stücke zeigt (vgl. Streit, s. 54ff.), mit dem es auch einen teil der quellen teilt, ist von 1602, und Schelling tut schwerlich recht daran, seine abfassung 1592

anzusetzen (I 286), (vgl. auch die anmerkung zu § 13). — Die technik unseres dramas, so primitiv sie ist, erinnert in ihrem bestreben nach bunter abwechslung viel mehr an die periode, in der etwa ein stück wie die 'Honest Whore' entstand. — Ähnliches gilt von der liebevoll intimen schilderung der häuslichkeit des helden. — Die schmerzliche betrachtung '*Poets were ever thought unfitt for state*' (T. B. III, II, 218) ruft das trotzige aufbäumen Jonsons und seine bestrebungen nach größerer wertschätzung des dichters in die erinnerung, wie sie ihren niederschlag fanden in stellen wie Epicoene (II, II): *A knight live by his verses! . . . He'll not hinder his own rising in the state so much* . . . oder in dem epigramm: *Thou call'st me poet as a term of shame,* die sich aber vorher unfraglich schon äußern. — All dem steht nun freilich an argumenten gegenüber, was zur bisherigen datierung anlaß gegeben. Freilich, daß, wie Fleay und Tucker Brooke meinen, notwendig ein Londoner aufstand veranlassung zu dem stück gegeben haben müßte, ist nicht anzunehmen. Mag immer der putsch von 1586 nach amtlicher erklärung "*as lyke unto yll May Day as could be devised in all manner of circumstances mutatis mutandis*" bezeichnet sein (Simpson, Notes and Queries, Series IV vol. VIII 1, auch Schelling, Engl. Chron. Plays p. 210). Der kern des stückes ist ja das leben des Th. Moore, nicht in dem aufruhr liegt der konzeptionspunkt. Allzu aktuelle anspielungen auf volksunruhen verboten sich überdies eher, als sie sich empfahlen (vgl. Tilneys verbot). Andrerseits ist die animosität gegen die ausländer durchaus nicht auf die beiden genannten ausbrüche beschränkt gewesen. Man erinnere sich an das schicksal des armen Kyd wegen angeblicher aufreizung zu gewalttätigkeiten gegen die fremden. Die mahnung des rebellenführers Lincoln auf dem Schafott:

That others by example of the same
Henceforth be warned to attempt the like
Gainst any alien that repaireth hither.

(TB. III, I 67.)

war deshalb ganz gewiß auch c. 1604/5 nicht antiquiert. — Schwerer freilich ist es, sich mit Ogle und dem schauspieler Goodale abzufinden. In der aufzeichnung über den perückenmacher (Dyce s. 59) ist von John Owgle senior die rede (1573), vielleicht deutet das darauf, daß sich das geschäft in der

familie forterbte und mehrere generationen umfaßte, deren eine noch 1605 tätig war, vielleicht auch blieb, wie heute vielfach, nur dem geschäft der (drollige) name. Und bei Goodale müßten wir mit der möglichkeit rechnen, daß er eben auch 1605 noch bei der truppe war. Ich gebe gern zu, daß man diesen erklärungen nur sehr zögernd zustimmen wird, aber die menge der argumente auf der andern seite ist m. e. zu groß. — Inwiefern es aber möglich sein soll, aus paläographischen kriterien zeitbestimmungen auf weniger als ein jahrzehnt zu geben (Greg s. XIX) entzieht sich leider gänzlich meiner kenntnis. — Die widersprüche mit verschiedener entstehungszeit einzelner teile zu erklären, ist nach lage der dinge ausgeschlossen.

Jena. Levin L. Schücking.

BECKFORDS PERSÖNLICHKEIT.

Den literarischen persönlichkeiten, die an der schwelle eines neuen zeitalters stehen, hat die literaturgeschichte immer ihre besondere aufmerksamkeit zugewandt. Zugleich dem absterbenden alten und dem aufkeimenden neuen angehörend, sammeln sie in sich die widerstreitenden kräfte und strömungen der aneinanderstoßenden epochen und geben ein spiegelbild ihres ringens. Diesen persönlichkeiten ist William Beckford zuzuzählen, der eine eigentümliche mischung klassischer und romantischer elemente darstellt. In der literaturgeschichte bekannt als verfasser des einzigen orientalischen romans von bedeutung, den die romantik hervorgebracht hat, hat seine charakteristische persönlichkeit jedoch noch nicht die beachtung gefunden, die ihr gebührt. Als mensch ragt Beckford hoch über den durchschnitt des gebildeten Engländers der damaligen zeit empor, und es ist begreiflich, daß er von geistern wie Voltaire, Mirabeau, Madame de Staël, Benjamin West, Romney, Joshua Reynolds ua. geliebt und geachtet, von literarischen persönlichkeiten wie Moore, Rogers, Disraeli und Byron hochgeschätzt wurde. Namentlich auf Byron, mit dem er auffallend viel gemeinsam hat, hat er einen tiefen einfluß ausgeübt.

Die 1912 erschienene übersetzung der *Episodes of Vathek*[1]) sowie das große memoirenwerk Melvilles[2]) über Beckford beweisen das interesse, das die anglistik dem verfasser des *Vathek* neuerdings entgegenbringt. Namentlich ist das memoirenwerk, das mit viel sorgfalt alles seither erreichbare material über

[1]) *The Episodes of Vathek.* Translated by Sir Frank T. Marzials. With an Introduction by Lewis Melville. Stephen Swift & Co. London 1912.

[2]) Lewis Melville, *Life and Letters of William Beckford of Fonthill.* Heinemann. London 1910. Vgl. meine besprechung in dieser zeitschrift, 45, 2.

Beckford zusammenfaßt und eine große anzahl bisher unveröffentlichter briefe zugänglich macht, wertvoll für uns, nicht allein dadurch, daß es den zusammenhang von Beckfords literarischer tätigkeit mit seinem leben klarlegt, sondern auch, weil es uns das bild einer für die englische vorromantik geradezu typischen persönlichkeit vermittelt.

Um die persönlichkeit dieses mannes, deren darstellung hier auf grund der von Melville herausgegebenen korrespondenz versucht wird, hat sich bereits zu seinen lebzeiten und erst recht nach seinem tode eine ganze mauer von legenden, sagen, anekdoten und verleumdungen, ein wahres labyrinth falscher traditionen gebildet, so daß es fast unmöglich war, zu ihrem wahren wesen vorzudringen; und es bedurfte schon der gründlichen arbeit eines quellenforschers wie Melville, um den augiasstall zu reinigen. Fast undurchdringbar war das gehege mystischer legendenbildung, mit dem B.s person umgeben war. Bei näherem zusehen erweist sich aber, daß alle seine vielbesprochenen exzentrizitäten im grunde hinfällig sind, bis auf den bau des schlosses Fonthill, der allerdings eine exzentrizität genannt werden muß. Das gerede erklärt sich ganz einfach daraus, daß B. geist genug hatte, um das geistlose leben und treiben seiner gutsnachbarn nicht teilen zu können, daß seine persönlichkeit viel zu unabhängig und weit war, um sich in das enge gehäuse des stockengländertums einspannen zu lassen.

Für uns aber handelt es sich darum, B. zu sehen, wie er wirklich war, frei von legende und tradition. Die briefe entrollen uns das bild eines menschen, dem das schicksal neben vielen anderen gaben vor allen dingen die der harmonie in den schoß gelegt hat. Diese harmonie der persönlichkeit prägt sich auch in seiner äußeren lebensführung aus. Sein leben hat keinerlei störungen erlitten durch schicksalsschläge, stürme der leidenschaft, durch aufwühlende und umwälzende ereignisse. Aber es ist auch nicht unbewegt und ereignisarm verlaufen. Durch seine geburt in die atmosphäre ruhiger vornehmheit und überlegenheit gestellt, wird alles beunruhigende und zersetzende von ihm fern gehalten; er lernt selbst instinktiv die klippen zu vermeiden, von denen ihm unheil droht. Er war zu bewußt, um sich an das leben zu verlieren. Er wächst auf in einer wohlbehüteten luft, die aber dennoch keine treibhausluft ist. Einer alten familie angehörend — er konnte seinen stamm-

baum mütterlicherseits bis zu John of Gaunt hinauf verfolgen — nimmt er eine starke familientradition mit ins leben hinein, den besitz übernommener und bewährter gesetze für die äußere lebensführung, ein nicht hoch genug einzuschätzendes gut. Seine vorfahren hatten sich als pflanzer in Jamaica ein ungeheures vermögen erworben, das ihm, dem einzigen sohn, ein jährliches einkommen von 110000 £ ermöglichte. Sein vater war zweimal Lord Mayor von London, ein unerschrockener, zielbewußter charakter, der sich zum älteren Pitt hielt und Wilkes unterstützte. Sein monument in der Guildhall in London legt zeugnis ab von dem mut, mit dem er Georg III. bei gelegenheit einer fehlerhaften wahl entgegenzutreten wagte. Vom vater hat B. jene unabhängigkeit ererbt, die ihm später so viele feinde machte, den willen, sich unter allen umständen zu behaupten und seine eigenart durchzusetzen, ein gesteigertes selbstgefühl. Von ihm hat er auch den enthusiasmus übernommen, der seiner persönlichkeit ihr charakteristisches gepräge verleiht, die fähigkeit, sich für alles schöne, gute und große zu begeistern, und eine nie versiegende energie, die im rausch der begeisterung gefaßten willensentschlüsse in die tat umzusetzen.

Die angenehme pekuniäre lage der familie eröffnete B. bildungsgelegenheiten, die sonst minder vom schicksal begünstigten verschlossen bleiben. Er erhält einen erzieher, der als hervorragender charakter auf ihn den denkbar größten einfluß ausübt, und dem er sein leben lang treue anhänglichkeit bewahrt. Er wird allein erzogen und tritt auf den wunsch der mutter nicht in fühlung mit altersgenossen. Die vor- und nachteile einer solchen erziehung machen sich gleich stark bemerkbar: so fruchtbar diese methode für seine geistige ausbildung war, so legte sie doch den grund zu einer neigung, sich abzuschließen, zu jener später häufig auftretenden unfähigkeit, am gliedlichen leben seiner umgebung teilzunehmen, die ihm, wenn auch unverdient, den ruf eines sonderlings eintrug. Sie war wohl auch mit der anlaß zu einer frühreife, deren unangenehmer eindruck nur durch die ihm angeborene bestrickende liebenswürdigkeit gemildert werden mochte. Nach den gegenständen, die sie umfaßte, war seine ausbildung reicher und vielseitiger, als es für einen jungen Engländer aus vornehmer familie damals üblich war. Sie berücksichtigte nicht

nur die klassischen sprachen und das Französische, in dem er es, wie das französisch verfaßte original des *Vathek* beweist, zur völligen beherrschung brachte, sondern auch das Italienische, Persische und namentlich die künste. Auch der sport wurde eifrig betrieben, aber doch nicht mit jener leidenschaft, mit der es in England gewöhnlich geschieht. B. hat späterhin niemals das lebhafte interesse für sportliche veranstaltungen an den tag gelegt, das für seine landsleute charakteristisch ist. Mit verachtung sah er die unmenschlichen treibjagden seiner nachbarn, denen er aus mitleid für die tiere nicht den durchzug durch seine besitzungen gestattete. Viel nachdruck legten seine eltern auf eine streng religiöse erziehung; aber der bereits erwähnte mangel an gemeinsinn, das unvermögen, sein persönliches leben irgendeiner form zu unterwerfen, lassen es von vornherein zweifelhaft erscheinen, ob er sich jemals zur kirchlichen orthodoxie entschließen wird. Seine vorzügliche und vielseitige ausbildung in den verschiedenen künsten war es, die ihn zur rolle des mäcens und hervorragenden sammlers befähigte, als den ihn seine zeitgenossen besonders schätzten. Zeichenunterricht gab ihm einer der ersten künstler seiner zeit. In die architektur führte ihn Sir William Chambers, der erbauer des neuen Somerset-hauses, ein. In der musik war Mozart sein lehrer, und die arie des Figaro: "Non più andrai", war ursprünglich ein thema, das der meister seinem schüler gestellt hatte, um variationen darüber zu schreiben. Im klavierspiel erreichte er eine nicht unbedeutende fertigkeit, und sein selbstbewußtsein über seine musikalischen leistungen war groß. Man wird es aber mit vorsicht und unter abzug jugendlicher selbstüberschätzung aufzunehmen haben, wenn er im jahre 1780 schreibt: "I gave a Concert at Spa which met with general approbation. The king of Spain was present — but I set little value upon his presence — Royal praise is an ornament of which I am far from being ambitious — as musical heads are seldom encircled with a Diadem". Ebenso wird man auch seine recht aufdringlich an den tag gelegte gleichgültigkeit gegen gekrönte häupter zu beurteilen haben.

Beckfords umfangreiche studien wurden erleichtert durch seine natürliche neigung zum studium. Seine fassungskraft muß sehr groß gewesen sein. Die leichtigkeit, mit der er sich in fremde gebiete einarbeitet, erinnert an die begabung Burns',

der in acht tagen genügend Französisch lernte, um den *Télémaque* des Fénélon zu verstehen. Beckford besaß eine ungewöhnliche sprachliche begabung. In zwei monaten lernt er das Italienische geläufig sprechen und bewältigt einen ansehnlichen teil der klassischen literatur Italiens. Nur auf grund dieses sprachtalents erklärt sich auch sein tiefes und schnelles eindringen in das Persische, währenddessen die lektüre französischer und italienischer schriftsteller und englischer biographien keineswegs vernachlässigt wurde. Für die orientalische kultur hat er schon früh ein mehr als natürliches interesse an den tag gelegt. Sie ist es auch, die zu einem großen teil sein wesen bestimmt und ihm jenen seltsamen einschlag orientalischer art gibt, der seiner persönlichkeit ihre stellung in der englischen romantik sichert. Schon früh fiel ihm, der sich mit vorliebe mit der einseitigkeit, die eine bevorzugung der buchstudien erzeugt, in der bibliothek aufhielt, ein exemplar von *Tausendundeine nacht* in die hände, und er verschlang das buch mit einem wahren heißhunger. Die lektüre entzündete in ihm ein so lebhaftes arbeiten der phantasie, ein so wildes schweifen im romantischen land, daß Lord Chatham, der ständige berater in B.s erziehungangelegenheiten, sich veranlaßt sah, dem erzieher das verbot dieser lektüre nahezulegen. Aber obwohl ihm das buch von da an unerreichbar war, so war doch seine phantasie, von natur schon leicht erregbar, derart erweckt worden, daß sie beständig in orientalischen bildern schwelgte, und von da an läßt sich der einfluß der *Tausendundeine nacht* ununterbrochen verfolgen bis zum *Vathek*, ja bis in sein alter. So wurde schon in zarter jugend jene sinnlichkeit in ihm geweckt, die dem *Vathek* das charakteristische gepräge gibt, jene prunkliebe und sucht zum großartigen, die den bau des schlosses Fonthill auszeichnet, und auch jene neigung zu einer kabbalistischen mystik, die sich im *Vathek* breit macht.

Auffallend an B.s studiengang ist der geringe raum, der den naturwissenschaften eingeräumt wird, eine tatsache, die teils mit den pädagogischen anschauungen seiner zeit, teils mit der person des lehrers zusammenhängt, der theologe und klassischer philologe war. B.s naturschilderungen sind so allgemein und entbehren so sehr der genauigkeit und beobachtung des einzelnen, daß man den eindruck hat, als habe er nicht sehr tief im buch der natur gelesen. Er selbst hat es be-

dauert, daß ihm die astronomie verschlossen blieb. Was ihn zu ihr zog, war wohl weniger die neigung zu mathematischen wissenschaften, als die hoffnung, in ihr neue nahrung für seine romantischen phantasien zu finden. Es ist auch bezeichnend für ihn, daß ihn die astrologie mehr als die astronomie interessierte. Der turm im *Vathek*, von dem aus der Kaliph den himmel beobachtet, ist der literarische niederschlag dieses interesses für astrologie.

Den literaturhistoriker wird bei der entwicklung eines dichters nicht zum wenigsten die frage nach seiner belesenheit interessieren. Die kurze darstellung von Beckfords erziehungsgang, die hier versucht wurde, ließ bereits bei ihm eine überwiegende neigung für bücher und literatur erkennen. Seine belesenheit ist in anbetracht seiner jugend überraschend. Sie erinnert an den lesehunger des jungen Byron, der bekanntlich alles verschlang, was ihm in die hände fiel. Die hauptwerke der antiken literatur waren ihm natürlich aus eigener anschauung bekannt. Von zeitgenössischen dichtern war er besonders mit Gray vertraut. Er nennt ihn seinen "favorite poet" und rühmt an ihm vor allem die eleganz des ausdrucks. Er fühlt sich ihm kongenial, weil er die auch in ihm schwingenden saiten der melancholie, der sehnsucht zur einsamkeit und stille anschlägt. Grays *Fatal Sisters* werden ihn auch auf die nordische mythologie und sagenwelt hingeführt haben; Walhall, die Walkyrien, Odin sind ihm vertraute wesen, mit denen er einsame und phantastische zwiesprache hält. Mallets *Northern Antiquities*, das er gründlich gelesen hat (with whom I am very intimate), vertieft seine kenntnis der altgermanischen kulturwelt. Goethes *Werther* scheint auf ihn nicht den erschütternden eindruck gemacht zu haben, wie er von vielen seiner zeitgenossen bekannt ist. Er kommt in seinem urteil über *Werther* nicht über einen gemeinplatz hinaus: er findet "every line in it resplendent with genius". Im allgemeinen macht er über seine lektüre wenig tiefgehende bemerkungen in dieser zeit. Selten verläßt sein urteil die oberfläche und außenseite der dinge. Er begnügt sich meist damit, zu sagen, daß das gelesene seine einbildungskraft angeregt hat. Bereits erwähnt wurde der große einfluß der italienischen literatur auf die bildung seiner künstlerischen persönlichkeit. Es ist leicht vorauszusehen, daß von den großen dichtern

Italiens Petrarca auf seine lyrische und weiche natur am tiefsten wirken mußte. Dante ist ihm zu düster; er beschreibt "such tremendous objects that it is with difficulty that I can dwell upon them". Er kann dem dichter der *Göttlichen komödie* unmöglich gerecht werden: "our author's mind seems to have been tinchered with the blackest superstition and been badly versed in theological matters", weil er die patriarchen, für die er große verehrung empfindet, in die grausigen wunder des Inferno versetzt. Er rät seiner freundin die lektüre der *Göttlichen komödie* ab, da sie nichts als "gloomy ideas" in ihr finden werde. Dieses urteil über Dante wirft manches licht zurück auf ihn selbst. Er hat den großen dichter in einem alter gelesen, in dem man zu einem sachlichen urteil noch nicht die nötige objektivität besitzt. So reagiert er auf kunstwerke nur insoweit, als er sich selbst in ihnen wiederfindet. Er sieht an Dante nur das, was ihn abstößt, an Petrarca nur, was ihn anzieht. Auch sein urteil über Petrarca ist eine art selbstcharakteristik, ein spiegelbild seiner selbst. Er rühmt an ihm die reflexion, den reichtum der ideen, die gefühlvolle art, mit der er ihnen ausdruck verleiht. Er liebt an ihm das gedämpfte, verschleierte, die abwesenheit aller grellen und lebhaften farben und töne. Seine kunst, sagt er, übt einen anhaltenden einfluß auf das gemüt des lesers aus und stimmt zur reflexion. Er zögert nicht, ihn zu seinem poetischen ideal zu machen ("to enshrine Petrarch amongst my poetic idols"). Ariost hat seine phantasie fast so lebhaft angeregt wie die *Tausendundeine nacht*. Er folgt ihm ohne rückhalt ins wilde romantische land. Den *Orlando furioso* liest er "with ardour, application, and joy". Daß Voltaire Ariost ebenso liebt und sucht wie er selbst, gibt ihm anlaß zu der hoffnung, daß er mit dem philosophen von Ferney gut harmonieren werde. Von der *Gerusalemme liberata* hat er zwei bücher übersetzt, und es ist bereits als zeugnis für seine rasche auffassung angeführt worden, daß er alles, was von italienischer literatur genannt wurde, in zwei monaten gelesen hat, obwohl er in dieser zeit sich zuerst die herrschaft über die sprache erwerben mußte. Religiöser literatur hat er bis in sein hohes alter hinein stets lebhaftes interesse entgegengebracht. Die *Lives of the Fathers of the Deserts* machen einen tiefen eindruck auf sein empfängliches religiöses gemüt. Ein zug, der wiederum an Byron gemahnt, ist seine

vorliebe für reiseliteratur, ethnographische bücher u. dgl. Er hat die bedeutenden französischen reisewerke seiner zeit alle gelesen und bedauert, daß England nichts ähnliches aufzuweisen hat.

Reisen war von jeher ein unentbehrliches bildungsmittel des Engländers. Und da Mrs. Beckford ihren sohn nicht auf die universität schicken wollte in anbetracht der vielen versuchungen, denen er mit seinem großen vermögen ausgesetzt sein würde, sandte sie den 17jährigen nach Genf in begleitung seines erziehers Lettice, wo er bei seinen verwandten, den Hamiltons, wohnen sollte. Die ungebundene freiheit, die er hier zum ersten mal genoß, wirkte günstig auf den in der atmosphäre übertriebener mütterlicher sorgfalt aufgewachsenen jungen mann. Als ein weiteres zeichen von frühreife erscheint hier jedoch wieder der hang, den verkehr mit altersgenossen beiderlei geschlechts, zu dem sich ihm unumschränkte gelegenheit bot, nicht gerade zu meiden, aber doch dem umgang mit literarisch und künstlerisch tätigen männern hintanzustellen. Er macht die bekanntschaft der Madame de Staël und Voltaires, der besondere aufmerksamkeit für ihn an den tag legte. Ein besuch der Chartreuse weckt in ihm das naturgefühl und läßt ihn in endlose phantastische träumereien versinken, die er in seinen briefen weiterspinnt. Seine eindrücke aus dieser zeit sind in künstlerischer form niedergelegt in dem fünf jahre später (1783) gedruckten kleinen buch: *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents.* Die briefe, die er im anschluß an seine reiseerlebnisse schreibt, sind mit die interessantesten und genußreichsten seiner ganzen korrespondenz; sie erreichen die höhe künstlerischer prosa. Die stätten, die er besichtigt, wecken in ihm mehr erinnerungen an romantische bilder als an die historischen begebenheiten, mit denen sie verknüpft sind. Sein naturgefühl richtet sich selten auf das einzelne, konkrete. Er hat wenig beobachtung. Nicht das auge ist das organ, mit dem er die welt faßt, sondern das gefühl. Der visuelle eindruck ist bei ihm nur das anfangsglied einer reihe seelischer erlebnisse. Man hat die empfindung, daß er die natur nicht um ihrer selbst willen liebt, sondern um der gefühle und der phantasietätigkeit willen, die ihr anblick in ihm auslöst. Ein naturbild ist ihm die bühne für ein theater phantastischer bilder, der schauplatz für eine romantische handlung, bevölkert von phantastischen

gestalten, die seine einbildungskraft geschaffen hat. So zeigt er ganz das romantische naturgefühl in seinen ersten entwicklungsstadien, und wenn wir später noch den zug zum unbekannten, mystischen und pantheistischen stimmungen hinzutreten sehen, so erinnert es uns lebhaft an das naturgefühl des *Childe Harold*, dem auch die weißen gipfel der Alpen, die klaren wasser des Genfer sees nur ausgangspunkte für reflexion und gefühl sind.

Mit dieser reise ist das keimen seiner persönlichkeit abgeschlossen. Die folgende zeit wird nur noch zur reife bringen. Er wird wenig neues mehr entwickeln, seine weitere entwicklung korrigiert nur einige extreme ansichten und lenkt den strom jugendlichen fühlens und denkens in ein ruhiges bett, ohne Beckford etwas von seinem enthusiasmus zu nehmen. Es ist begreiflich, daß dieser träumer bei seiner rückkehr von Genf seiner umgebung wenig englisch erscheinen mochte. Man will einen Engländer aus ihm machen, aber ohne erfolg. Eine reise durch England im jahre 1779 ist wertvoll für ihn durch die anknüpfung einer reihe bedeutender und einflußreicher verbindungen. Er entwickelt in dieser zeit seinen sinn für humor und ironie, bemerkenswerte charakterzüge des *Vathek*, wovon seine erste publikation, die *Memoirs of Extraordinary Painters*, zeugnis ablegt. Es war eine reihe von biographien selbsterfundener maler, in dem er, das ganze als scherz auffassend, seinem humor die zügel schießen ließ und seiner ironie an den holländischen und flämischen malern freies spiel gewähren konnte.

Im jahre 1780 unternimmt er eine zweite größere reise nach dem Kontinent, die ihn bis nach Italien führt. Die Niederlande stoßen ihn ab, ihre bewohner sind ihm höchst unsympathisch, und er äußert sich über sie in spöttischem ton. Auch das deutsche wesen widert ihn an, und so eilt er sehnsuchtbeflügelt nach dem süden, mit der unrast, die sich jedem Italienbesucher mitteilt, dem einem ziele »Rom« zu. Land und leute regen seine phantasie wiederum mächtig an. "Italy seems my native Climate" schreibt er aus Rom, und: "Italy agrees perhaps too well with the ardour of my imagination." Die anregung, die ihm aus der betrachtung der kunststätten erwächst, ist eine bleibende und bewirkt auf lebenszeit ein enges verhältnis zur bildenden kunst. Dennoch kann er sich

in der schilderung des gesehenen nicht zu dem nötigen maß von objektivität durchringen. Der eindruck der kunstwerke auf sein subjektives gefühlsleben, den er in übertriebener weise wiedergibt, ist ihm das wichtigste, und seine briefe erwecken öfters den anschein, als habe er aus dem studium der kunst nicht soviel gewinn gezogen, als es der fall gewesen wäre, hätte er mehr von sich selbst abgelenkt werden können. Die bekanntschaft mit der mit seiner familie verwandten Lady Hamilton führt zu einer tiefinnerlichen freundschaft, die von der gemeinsamen liebe zur musik ausging. "After my mother, you are the person I like best in the Universe" sagt er von ihr. In ihrem haus in Neapel lernt er eine reihe hervorragender künstler kennen. Sie ist es auch, die ihn aus der ungesunden phantasterei und übertriebenen beschäftigung mit sich selbst herausführt und seinen blick auf die äußere wirklichkeit lenkt. Die eindrücke dieser Italienreise hat Beckford in künstlerischer form niedergelegt in *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents*, einer anzahl sehr lebendiger und eindrucksvoller skizzen in briefform. Das kleine buch wurde jedoch erst einige jahre später (1783) veröffentlicht, aus gründen, die noch einer untersuchung bedürfen.

Man kann sagen, daß nach seiner rückkehr seine persönlichkeit sich so weit entwickelt hat, daß sie als ganzes vor uns steht und beurteilt werden darf. Abgesehen von seiner kurzen, aber glücklichen ehe bietet sein äußeres leben keine nennenswerten veränderungen mehr. Außer einer weiteren reise nach Frankreich, Portugal und Spanien und verschiedenen besuchen in der französischen hauptstadt hält er sich den größten teil seines lebens in Fonthill Abbey in Wiltshire auf, mit dem ausbau seines schlosses beschäftigt und als ein eremit der kunst ganz seinen künstlerischen neigungen lebend. Ungünstige veränderungen in seinen pekuniären verhältnissen zwingen ihn, Fonthill zu verkaufen und den lebensabend in Bath zuzubringen, wo er im jahre 1844 stirbt. Er wird bekannt als sammler und kunstkenner und macht sich einen namen durch seine literarischen produktionen.

So stellt er in jeder beziehung ein gegenbild zu Horace Walpole dar, mit dem er geradezu zu einem vergleich herausfordert. Doch ist es nicht in frage zu ziehen, daß seine persönlichkeit die des erbauers von Strawberry Hill überragt.

Eine analyse derselben wird in erster linie die züge zu vertiefen haben, die bereits in seiner jugend konstatiert werden konnten. Was bei Beckford zuerst in die augen fällt, das ist sein enthusiasmus. Ein enthusiasmus für alles, was seinen neigungen entspricht oder in der linie seiner sittlichen ideale liegt. Alles treibt er mit der kraft der liebe und der begeisterung. Sein enthusiasmus ist kein leicht zu entflammendes und schnell vergehendes strohfeuer, sondern beständig und dauerhaft. Er besitzt genügend willenskraft, um die impulse des augenblicks in die tat umzusetzen, wenn sie ihm gut scheinen. Sein tätigkeitsdrang offenbart sich bis in sein hohes alter mit jugendlichem ungestüm. Täglich beschäftigt er sich mit musik, bildender kunst und literatur, und befriedigt seine weitläufigen und vielseitigen interessen auf eine art, die an den alten Goethe erinnert. Aber er besitzt nicht genug einheit und konzentration, um sich vor zersplitterung zu bewahren. Der schaffenstrieb wird erstickt von der flut der anregungen, die auf ihn einstürmt. Man braucht nur an den bau des schlosses Fonthill zu erinnern, um einen begriff von seinem tatendrang zu geben, an jene romantische extravaganz, die ungeheure summen verschlang. Eine zeitlang ließ er 500 leute tag und nacht an dem bau der abtei arbeiten. Alle wagen der umgegend wurden für den bau verwandt, so daß die landwirtschaft schwer dadurch geschädigt wurde. Das schloß mußte sozusagen vor seinen augen erstehen. Die arbeiten wurden mit einer übereilung ausgeführt, die an gewissenlosigkeit grenzt. Es war somit kein wunder, daß der 300 fuß hohe turm einstürzte, und äußerst bezeichnend für Beckford ist es, daß er bei der nachricht von seinem einsturz nur seinem bedauern darüber ausdruck gab, daß er die katastrophe nicht selbst mit angesehen hatte. Auch der wiederaufbau des turmes geschah mit einer solchen hast, daß es nötig war, ihn nochmals abzutragen und ein drittes mal zu errichten.

Aber nur mit tätigkeitsdrang, nicht mit aktivität im sinne des schaffenden künstlers hat ihn die natur ausgestattet. Man darf sich durch seine produktionen ebensowenig wie durch seinen ungestümen tatendrang dazu verleiten lassen, mehr in ihm zu sehen als einen bedeutenden dilettanten. Seine natur war im letzten grunde passiv. Auch hierin erinnert er an Horace Walpole. Es war ihm nicht gegeben, die üppig

wuchernde einbildungskraft in die form zu zwängen. Sie zerfließt in weichem lyrismus, sie ist zu diffus, um einer bestimmten richtung folgen zu können. Beckford gehört zu jenem künstlertypus, den man gern den weiblichen nennt, den empfangenden und subjektiven. Künstler dieser art schreiben gute kritiken, sie schaffen ein bedeutendes werk, aber selten zwei; und wenn, so ist das subjektive darin selten zum allgemeinen erweitert. Sie besitzen nicht die männliche objektivität des genies, das die eigene welt als objekt hinzustellen, eine welt außer sich zu gestalten vermag. Noch ehe die kräfte dichterischen schaffens in ihrer geheimnisvollen tiefe zur reife gelangt sind, treten sie zutage, um dann, noch nicht lebensfähig, zerstört zu werden. Beckford hat selbst gefühlt, daß in ihm keine großen taten liegen, wenn er nach seiner Italienreise schreibt: "I fear I shall never be half so sapient nor good for anything in this world, but composing airs, building towers, forming gardens, collecting old Japan, and writing a Journey to China or the moon".

Diese passivität, dieser mangel an zeugungskraft entspricht zum großen teil seinem subjektivismus. Er bezieht alles auf sich, und selbst eine so intensive ablenkung auf die äußere welt, wie eine reise sie mit sich bringt, bringt seine selbstbespiegelung nicht zum schweigen. Auch für ihn gilt das wort des Novalis in den Lehrlingen von Sais: »Mich führt alles in mich selbst zurück.« Das ist es, was ihn hauptsächlich mit der romantischen bewegung verknüpft. Die subjektivität seines künstlerischen temperaments spricht sich naturgemäß auch in seinen handlungen aus. Er war ja in vollster unabhängigkeit erzogen worden und hatte niemals sich einer von fremder macht auferlegten notwendigkeit beugen müssen. Aus reiner oppositionslust tat er häufig das gegenteil von dem, was man von ihm erwartete.

Im engsten zusammenhang damit steht seine unfähigkeit, am gliedlichen leben seiner umgebung teilzunehmen. Er hatte sehr wenig sinn für gemeinwesen und gar keine neigung zu politischer oder parlamentarischer tätigkeit. Nach dieser seite hin hat er nichts vom normaltypus des Engländers an sich. Gewiß war er ein guter patriot. Es hätte ja nicht mit rechten dingen zugehen müssen, hätte er als sohn eines solchen vaters kein warmes gefühl für sein vaterland gehabt. Er zögerte

keinen augenblick, sich in einer kritischen lage der regierung als gesandter am hofe von Lissabon, wo er einfluß besaß, zur verfügung zu stellen, und bedauerte, daß man keine verwendung für ihn hatte. Aber er hielt sich fern vom öffentlichen leben. "Public Affairs I dare no plunge into" schreibt er an Lady Hamilton, und als zur selben zeit bei gelegenheit seiner volljährigkeitserklärung, die mit großem pomp gefeiert wurde, die notwendigkeit an ihn herantrat, sich im parlamentarischen leben zu betätigen, zweifelt er daran, daß er dazu tauge, und es zeigt sich, daß er keinen politischen ehrgeiz hat. "Enter it (d. Parl.) I must — but 'tis my own fault if I sacrifice to Ambition both Health and enjoyment." Trotzdem war er lange jahre hindurch mitglied des parlaments, wohl nur einer laune und der mode folgend, erschien aber selten zu den sitzungen und sprach niemals. Vor amtsgeschäften hatte er einen wahren abscheu. "Politics was not my mission", soll er nach Cyrus Redding gegen ende seines lebens gesagt haben; "I was not destined to lead in politics, and was too stiff-necked to be a follower." Seine politischen anschauungen waren stets etwas pessimistisch gefärbt, bestimmt durch die greuel der französischen revolution, vor denen er hatte flüchten müssen. Einmal suchte er selbst ohne offiziellen auftrag in das politische getriebe einzugreifen: im jahre 1797 bemühte er sich, mit unterstützung mehrerer agenten einen frieden zwischen England und Frankreich vorzubereiten, ein unternehmen, das mißlang, obwohl er große summen daran gewendet hatte.

Die pflege des gefühls, das sich-spiegeln in den eigenen empfindungen ist ein zug, der außer in seinem individuellen charakter eine ursache in der damaligen zeitströmung haben mag. Rousseau und die romantik — das sind, wenn man von seiner individualität abstrahiert, die beiden komponenten, die am tiefsten auf die bildung seiner wesensart eingewirkt haben. Er hat die Rousseausche verachtung für das konventionelle, für die oberflächlichkeit und unwahrheit der gesellschaft, eine abneigung gegen das gesellschaftswesen, die sich mitunter bis zum menschenhaß steigert. "I must return again to London, again be teized with Visits and dull impertinent Society, again suffer the encroachments of Fashion and crouch beneath the Influence of solemn Idleness and approved Dissipation. But no, this is too terrifying a prospect. I will break my shackles

however splendid and maintain my Allegiance. I will seclude myself if possible from the World . . ." schreibt er im jahre 1778. Und diese stimmung ist keine vorübergehende jugendlaune geblieben. Er kann sich auch späterhin nicht dazu verstehen, die notwendigsten gesellschaftlichen pflichten gegen seine gutsnachbarn zu erfüllen. Und so ist es vom standpunkt des stockengländers um 1800 durchaus erklärlich, wie sich die unsinnigsten und abenteuerlichsten gerüchte über den einsiedler von Fonthill bildeten, der sich in seinen mauern verbarg, der nie am spieltisch zu sehen war, der nicht einmal einer jagdgesellschaft erlaubte, sein gebiet zu passieren und seine besitzung mit einem wall umgab, um das zu verhindern.

So treibt ihn die abneigung vor der gesellschaft in die stille. Einsamkeit wird ihm ein lebensbedürfnis. Er will das Rousseausche »zurück zur natur« verwirklichen, auf menschen und wissen verzichten, um in ihrer einsamkeit und ursprünglichkeit sein unverdorbenes selbst zu finden. "Give me ignorance and tranquillity, those (die menschen) may take science and labour that chuse."

Dieser überschwang des gefühls, diese sehnsucht nach der natur und der ursprünglichkeit des menschen ist es, was ihn mit der Rousseauzeit verbindet. Aber er begnügt sich nicht mit dem gefühl allein, er zeigt öfters eine, wenn auch nicht sehr ausgesprochene neigung, es zu analysieren. Rousseaus Vicaire glaubt, sein gefühl zu vernichten, sobald er es begrifflich zu erfassen sucht. Nicht so der romantiker. Die neigung zu verstandesmäßiger analyse des gefühls hat von jeher als ein charakterzug der romantik gegolten, mehr noch der deutschen als der englischen. Auch Beckford zeigt ansätze zu einer solchen analyse. Und wenn er in einem briefe die reize eines nächtlichen ganges durch ein einsames schloß beschreibt, wo die wände seine schritte widerhallen und die eulen heiser schreien, so mutet uns das an wie ein stimmungsbild aus einem roman der School of Terror.

Rechnet man zu all diesen besonderheiten seiner persönlichkeit noch seine gesteigerte sensibilität, so erscheint es jedem selbstverständlich, daß er sich im damaligen England unverstanden fühlen mußte, und daß er von ihm sagte: "England, a country where sober, sullen realities must put my imaginations all to flight — not an animal comprehends me."

Aber die bewunderung und liebe bedeutender menschen hat er sich immer erwerben und bewahren können. Reiche gaben des geistes vereinigten sich mit denen des herzens, gerechtigkeit, mut, freiheit und aufrichtigkeit, mitgefühl mit notleidenden, tätige liebe. Für seine wohltätigkeit spricht allein die tatsache, daß die hungersnot in Wiltshire ihn zum bau des schlosses Fonthill veranlaßte, bei dem er die brotlosen zu beschäftigen gedachte. Mit einer reichen welt- und menschenkenntnis ausgestattet, im besitz einer harmonischen und gründlichen bildung und nicht unbedeutender talente, konnte es nicht ausbleiben, daß er die aufmerksamkeit der besten männer seiner zeit auf sich zog und jüngere talente, die später zu führenden geistern heranwuchsen, für sich begeisterte. Byron, Moore und Disraeli haben ihn bewundert.

Sein kunstsinn mag am ehesten die aufmerksamkeit seiner zeitgenossen auf ihn gelenkt haben. Es gibt kein gebiet der kunst, in dem er sich nicht als liebhaber und sammler betätigt hätte. Am wenigsten vielleicht noch in der musik, obwohl er sagt, daß sie von jeher seine größte freude (ever his principal delight) gewesen wäre. Er hat auf allen seinen reisen ausübende künstler bei sich und komponiert oft tagelang. Charakteristisch für seinen geschmack ist eine abneigung gegen alles laute; er liebt die pompöse orgel nicht. Seine sammeltätigkeit erstreckte sich hauptsächlich auf ölgemälde und kupferstiche. Sein sammeleifer kannte schon in früher jugend keine grenzen, nahm später, als vermögensverluste ihn zwangen, den landsitz Fonthill Abbey mit einem bescheideneren in Bath zu vertauschen, noch zu und wuchs sich allmählich zu einer fast grotesk wirkenden manie aus. Er hielt sich mehrere agenten, die bei verkäufen und versteigerungen für ihn arbeiteten, und er scheute weder geld noch mühe, um eine auch noch so unbedeutende rarität zu erlangen, deren besitz er sich in den kopf gesetzt hatte. Er war untröstlich, wenn ein plan ihm mißlang. Es wirkt in der tat komisch, wenn man briefe liest wie den folgenden: "One hundred nicely executed drawings given up to Bohn for £ 5 10 s.! For £ 5 10 s. to Bohn!! to Bohn for £ 5 10 s.!!! Grant me patience, gracious Heaven! One hundred drawings to Bohn for £ 5 10 s.! To Bohn!! To Bohn!!! I shall never recover this stroke. It is worse than the palsy." Seine entrüstung über eine durchkreuzung

seiner kaufpläne äußert er sehr temperamentvoll und nicht immer wie ein gentleman: "I wish the cholera would visit Prince Cimitelli and break up both him and his collection. I abhor the very sound of his churchyardish sort of a name!" Er haßte Horace Walpole und sprach verächtlich von seinem unkünstlerischen geschmack und seiner besitzung Strawberry Hill, was ihn aber nicht abhielt, wie eine furie hinter seinen agenten her zu sein, als das schloß zum verkauf kam.

Ebenso leidenschaftlich war er als bücherliebhaber. Er kaufte in Lausanne Gibbons bibliothek, die mehr als 6000 bände umfaßte, für 950 £, und zwar mit einer sehr seltsamen begründung: "I bought the library to have something to read when I passed through Lausanne. I shut myself up for six weeks from early in the morning until night, only now and then taking a ride. The people thought me mad. I read myself nearly blind." Es sah ihm ähnlich, daß er kurze zeit darauf die ganze bücherei wieder verkaufte, ohne einen band nach Fonthill mitgenommen zu haben. Er hielt viel auf eigenartige und kostbare einbände, und es klingt sehr komisch, wenn er sich darüber beklagt, daß kein buchbinder zu finden sei, der seine ansprüche befriedigen könnte. Originell ist er als kritiker. Die bemerkungen, die er auf den rand seiner bücher schrieb, offenbaren eine bemerkenswerte urwüchsigkeit und selbständigkeit des urteils, gehen aber selten in die tiefe.

Bei aller kunstbegeisterung steckte doch noch ein gut teil oberflächlichkeit in ihm. Die stimmen über seinen kunstgeschmack gehen auseinander, und in dem urteil Hazlitts, der nach einer besichtigung der sammlungen Beckfords ihm mangel an gutem geschmack und vorliebe für hohlen prunk und äußerlichkeiten vorwarf, mag doch ein körnchen wahrheit enthalten sein. Aber demgegenüber steht das urteil Benjamin Wests, der in Fonthill Abbey mehr ein werk der zauberei und phantasie als menschlichen könnens sah und sich selbst zu dem ausspruch verstieg, daß es seinem schöpfer den ruhm der unsterblichkeit verleihen werde. Auch Samuel Rogers ist nach einem besuch des schlosses erfüllt von bewunderung für den mann und sein werk, und Disraeli nennt ihn "the man of the greatest taste at present".

Von seinen literarischen qualitäten sprach auch Byron in ausdrücken der bewunderung, so besonders vom *Vathek*, von

dem er sagte: [it is] a work which I never recur to, or read, without a renewal of gratification. Durch Rogers ließ er Beckford um das manuskript der episoden zum *Vathek*, erzählungen orientalischen charakters, ersuchen, eine bitte, die dieser jedoch abschlug, wie er denn auch auf Byrons vorschlag einer zusammenkunft nicht einging. Welchen anteil *Vathek* an der entstehung von Byrons orientalischen versepen gehabt hat, hat Kölbing in der einleitung zu seiner ausgabe des *Siege of Corinth* festgestellt; es ist aber nicht ausgeschlossen, daß auch Beckfords gebietende persönlichkeit auf die entwicklung von Byrons charakter einen einfluß ausgeübt hat.

Pforzheim. Fritz Jung.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Otto Jespersen, *Growth and Structure of the English Language*. Second edition revised. Leipzig, Teubner, 1912. V + 259 ss.

Diese neue ausgabe ist im wesentlichen ein neudruck der auflage von 1906. Der verfasser sagt selbst hierüber im vorworte "In the second edition I have here and there modified an expression, added a fresh illustration, and removed a remark or an example that was not perhaps very felicitously chosen; but in the main the work remains unchanged."

Jespersens *Growth and Structure* gehört schon zu den klassischen werken der anglistischen literatur, und auch einige andeutungen über den inhalt oder den zweck des anregenden und bedeutungsvollen buches dürften mehr als überflüssig sein. Beim erneuten genauen studium desselben sind mir aber einige ungenauigkeiten oder dergleichen aufgefallen, von denen ich einige hier mitteile. Vielleicht wird der verfasser die eine oder die andere der bemerkungen in der dritten auflage benützen können.

S. 37. "*Cart* is an Old Norse word." Schon vor jahren habe ich in meiner Shakspere's Vocabulary nachgewiesen, daß an. *kartr* selten ist und als ags. lehnwort erklärt worden ist (so auch Fischer, Palaestra 85). Auch einen spätae. beleg von dem wort *(kert)* habe ich herangezogen. *Cart* stammt offenbar aus ae. *cræt* 'wagen'. — Auf derselben seite heißt es: "The net result of modern investigation seems to be that not more than half a dozen words did pass over into English from the Celtic aborigines." Dies ist eine kühne behauptung[1]), da eine genaue

[1]) Skeat, *The Science of Etymology* (1912), s. 91 gibt als sichere noch lebende ae. lehnwörter aus dem Britischen *bannock, bin, brat, brock, combe, crock, down* (a hill), *dun*.

untersuchung des ae. wortschatzes von diesem gesichtspunkte aus nie vorgenommen worden ist. Von den sechs keltischen wörtern, die J. erwähnt, sind übrigens zwei *(crock, slough)* mehr als zweifelhaft. — S. 67. *Hale* adj. ist wohl eher auf nordengl. *hāl* (aus ae. *hāl*) als auf an. *heill* zurückzuführen. — J. leitet *hence, thence, whence* aus dem nordischen her (an. *heđan* usw.). Möglich ist wohl diese auffassung, aber warum die wörter nicht aus ae. *heonan* etc. stammen sollten, ist nicht abzusehen. Die reihe von belegen im NED. unter *hen* adv., *hence* deutet m. e. bestimmt auf ae. *heonan* als die quelle von *hence*. — S. 105. "In recent borrowings the accent is not shifted, cf. *machine, intrigue*." Vgl. aber fälle wie *caisson, coupon, eclat, envelope, glacis, menu, parquet, perron*. — S. 112. "*Jaunty, gentle, genteel* represent three layers of borrowing." Die reihenfolge *gentle, genteel, jaunty* wäre pädagogisch richtiger gewesen. — S. 185. "When Shakespeare uses *princesse, balance*, or *merchandize* as plurals, the forms admit of no other explanation than that of haplology." M. e. hat sich der plural *merchandize* aus dem kollektiv singularen gebrauch des wortes entwickelt. Im Me. ist *m.* (wie heute noch *ware*) oft ein kollektivum (vgl. NED). Ähnlich könnte *balance* pl. erklärt werden; das wort bedeutet im Me. oft »wage«. J.s beispiele sind also hier nicht ganz glücklich gewählt. — S. 194 wird behauptet, daß die prosa zu Shakespeares zeit im 3. Sg. Präs. fast ausschließlich die endung *-th* habe. Das ist etwas zu viel gesagt. Die endung *-s* ist sehr häufig, zb. in Gosson's Schoole of Abuse (1579) und in Puttenham's Arte of English Poetrie (1589), und überwiegt bedeutend in Sidney's Arcadia (ed. 1590). — S. 197. Die ne. form *ten* 'zehn' setzt doch nicht ae. *tēne* voraus; ae. *tēn* hätte sein *n* nicht verloren. — S. 203. Der paragraph über genus (205) ist nicht sehr glücklich angebracht worden. §§ 200—204 behandeln die formen in *-ing*, § 206 neue verbformen, besonders die sog. progressive form. — S. 222f. gibt J. eine liste von wörtern oder bedeutungen, für die Shakespeare im NED. der erste gewährsmann ist, oder die wenigstens zu seiner zeit neu waren, und erblickt in der häufigkeit solcher wörter einen beweis für Sh.s "boldness as regards language" und dafür, daß "Sh. was in no way afraid of adopting into his immortal pages a great many words which were new in his times." Sh.s "boldness as regards language" ist gewiß nicht zu bezweifeln, dagegen kann man sich gegenüber J.s beweisführung skeptisch stellen. Wie J.

selbst hervorhebt, können den herausgebern des großen wörterbuches frühe belege bei Sh.s zeitgenossen leicht entgangen sein, während Sh.s wortschatz durch Schmidts lexikon und konkordanzen sehr bequem zugänglich ist. Dazu kommt, daß die wahl von beispielen im NED. vermutlich auch durch andere umstände als das alter bestimmt wird. Ich selbst bin dadurch in meiner skepsis bestärkt worden, daß ich ohne schwierigkeit für mehrere der von J. angeführten wörter frühere belege fand als diejenigen des NED. So begegnet *beguile* im ausdruck *to beguile the time* in Lylys Midas (1589); vgl. Bonds ausgabe III 127. Einen noch früheren beleg finde ich in einem Lyly zugeschriebenen, 1584 gedruckten gedichte (Bond III 465). — *Brothers* ist lange vor Sh. und Marlowe in allgemeinem gebrauch. Beispiele in Gossons Schoole of Abuse 1579 (Arbers Reprint s. 56), Lylys Euphues and his England (Arber s. 214, 215 etc.), Sidneys Arcadia (Feuillerat s. 443, 502, 574 etc.). — *Enthrone* ist in Lylys Midas (1589) belegt; vgl. Bonds ed. III 142. Sh.s beispiele sind später. — *Fount* belegt das NED. aus Drayton in demselben jahre wie aus Sh. (1593). Das wort kommt auch in Kyds Soliman (spätestens 1592) vor; vgl. Crawfords Konkordanze. — *Hurry* finden wir in Kyds Spanish Tragedy; daselbst, wie im Soliman und in Marlowes Tamburlaine, begegnet *import* sb. — *Latest* begegnet in einem Lyly zugeschriebenen gedichte (spätestens aus 1588; vgl. Bond III 455f.); noch frühere beispiele in Miß Pounds dissertation, s. 40. — Ein versehen ist es wohl, wenn *scarcely* in der liste von wörtern erscheint, die in Shakespeares zeit neu waren. Das NED. gibt eine ununterbrochene reihe von belegen seit Robert of Gloucester 1297. — Ich zweifle nicht daran, daß eine systematische durchforschung des wortschatzes von Sh.s vorgängern für eine menge anderer wörter frühe belege aufdecken würde, und daß Sh. auf diesem gebiete seinen vorgängern mehr verdankt als gewöhnlich angenommen wird. Wie nun dem auch sei, so sind einige von professor Jespersens beispielen gegen andere zu vertauschen

Lund. Eilert Ekwall.

U. Lindelöf, *Grundzüge der geschichte der englischen sprache.* B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1912. V + 141 ss.

—, *Elements of the History of the English Language*, translated by Robert Max Garrett. (University of Washington Publications in English, vol. 1.) University of Washington, 1911.

Die erste schwedische ausgabe von professor Lindelöfs kurzer geschichte der englischen sprache *(Grunddragen af engelska språkets historiska ljud- och formlära)* erschien schon im jahre 1895. Sechzehn jahre später wurde eine umgearbeitete schwedische ausgabe veröffentlicht, und gleichzeitig erschien eine von dr. R. M. Garrett besorgte englische übertragung. Im jahre 1912 folgte dann die vorliegende deutsche ausgabe, die im ganzen eine übertragung der schwedischen ist. Das buch ist also ungefähr gleichzeitig in nicht weniger als drei sprachen erschienen.

Das buch enthält eine kurze übersicht der geschichte der laut- und formenlehre sowie des wortschatzes der englischen sprache. Die folgende inhaltsübersicht dürfte den besten einblick in die einrichtung des buches gewähren. Es zerfällt in sechs kapitel: I. Einleitung. Stellung der engl. sprache in der idg. sprachfamilie (s. 1—24). II. Das altenglische (s. 25—53). III. Einwirkung fremder sprachen auf die entwicklung des Engl. (s. 54—86). IV. Dialekte und quellen des Me. Entstehung der ne. schriftsprache. Entwicklung der orthographie (s. 87—99). V. Übersicht der lautentwicklung in me. und ne. zeit (s. 100—121). VI. Entwicklung der flexion in me. und ne. zeit (s. 122—141).

Einen so gewaltigen gegenstand wie die geschichte der englischen sprache in engem rahmen darzustellen, ist augenscheinlich eine überaus schwierige aufgabe, die aber der verfasser in sehr geschickter weise gelöst hat. Er hat unzweifelhaft das ziel erreicht, das er sich selbst in der vorrede gesetzt hat: »aus dem überreichen stoffe eine geeignete auswahl zu treffen und die gedrängte darstellung in formaler hinsicht genießbar zu machen.« Stehen vielleicht nicht alle partien auf derselben höhe — die darstellung der me. und ne. laut- und formenlehre ist zb. verhältnismäßig etwas knapp, und eine klarere unterscheidung von mittelenglischen und neuenglischen erscheinungen wäre bisweilen erwünscht gewesen —, so gehört Lindelöfs arbeit gewiß zu den allerbesten ihrer art.

Lund. Eilert Ekwall.

R. E. Zachrisson, *Some Instances of Latin Influence on English Place-Nomenclature.* (Lunds Universitets Årsskrift. N. F. Afd. 1. Bd. 7, nr. 2.) Lund 1910. Pris 75 öre.

Dem größeren werke über den anglo-normannischen einfluß auf die englische ortsnamengebung läßt der verfasser hier ein

heft folgen, das als wichtiger und ergänzender ableger des ersteren anzusehen ist. Die englische ortsnamenforschung steckt noch in den anfängen, weshalb ein derartiges unternehmen besonders freudig zu begrüßen ist. An bedeutung kann sich dieses heft mit dem umfangreicheren vorgänger nicht messen. Der verfasser geht mit kühnen theorien den problemen zu leibe; und wenn er damit an vielen stellen auf widerstand stoßen wird, so liegt das hauptsächlich daran, daß er fast vollständiges neuland beackert.

Vom lateinischen einfluß sind nur spärliche reste übrig geblieben, und was sich zeigt, gründet sich darauf, daß die große überzahl mittelalterlicher dokumente in der sprache Roms abgefaßt war. Manchem biederen schreiber muß es tatsächlich schmerz bereitet haben, wenn er sich gezwungen sah, das barbarische, ungeschliffene namenmaterial in sein latein einzuordnen, ohne durch kasusendungen die stellung im satze andeuten zu können. Was man übersetzen konnte, das wurde übertragen, vor allen dingen bei- und zunamen, wie in *Weston-super-Mare, Cliffe Regis* (oder *King's Cliffe*), dann *Barton-in-Fabis* (Notts., daneben *Barton-in-the-Beans,* Leic.). Oft hing man den namen auch lateinische endungen an, zum zwecke der flexion, oder deutete das fehlen dieser — eine ausflucht der gewissenhaftigkeit — durch einen apostroph an, zb. *Eccl. de Burton'*, usw. Außer in beinamen zeigt sich lateinischer einfluß nur ganz vereinzelt. Hierher gehören die schreibung *Thames,* die buchform *East Anglia,* fossile überreste in geistlichen und akademischen titeln, wie *Oxon*[1]), *Cantuar', Cantab.*[2]), *Exon, Sarum* u. dgl. Daneben bleibt noch übrig der vollname *Pontefract* oder *Pomfret* (p. 30). Außerhalb Englands möchte ich auf die bezeichnung *Nova Scotia* [nouvəskouʃə] hinweisen, das nie übersetzt wird, wie dies im deutschen *Neu-Schottland* geschieht. Es ließe sich hier auch anführen, daß die lateinischen endungen *-a, -ia* heute noch lebenskräftige suffixe sind, wie etwa das deutsche *-en,* die zur bildung von ländernamen dienen; vgl. *Rhodesia, Alberta* und zahlreiche andere.

Im allgemeinen scheint der verfasser die bedeutung des lateinischen einflusses zu überschätzen, wie dasselbe bei seiner behandlung des normannischen zutage tritt. Er findet, daß in zwei

[1]) Auch noch postalisch gebraucht für *Oxfordshire.*

[2]) In akademischen titeln.

klassen von namen englische endungen durch lateinische nach analogie ersetzt worden seien:

1. *Helmsley* (Yo.) und *Beverley* (Yo.) kommen mit der endung *-lac, -lak(e)* vor, das zweite auch als *Beverlacum*. Es scheint aber sehr gewagt, dies nach folgender analogiewirkung erklären zu wollen:

frz. *Spernai, Epernay* = lat. *Spernacum;*
me. *Beverlei* < *Beverlacum* (p. 18).

Wenn Z. energisch davor warnt, normannisch-lateinischen einfluß nicht außer acht zu lassen, so muß man ihm seinerseits vorhalten, das einheimische germanisch-englische element ungenügend berücksichtigt zu haben. Für die oben angeführten formen hat W. H. Stevenson die richtige interpretation gefunden: die endung geht auf eine nordhumbrische nebenform von Ws. *-lēah*, nämlich *-læh* zurück; das *c* oder *k* ist nur normannische schreibung für *h* (Engl. Histor. Review, Jan. 1912, p. 15 [66]).

2. Nicht viel anders scheinen die dinge zu liegen bei der erklärung des namens *Bristol,* < ae. *Brycgstow*. Das *l* tritt schon in einem dokument auf, das ins jahr 1198 verwiesen wird[1]), aber immerhin eine spätere abschrift sein mag. Hier soll die analogiewirkung folgende sein:

frz. *mou* < lat. *mollem*
me. *Bristou* > *Bristollum*.

Gewiß ist dies möglich; ja, die mit fleiß gesammelten und mit geschick dargelegten analogiefälle verleihen dem schluß sogar etwas wie wahrscheinlichkeit, — wenn eben nicht auch hier es das einfachste wäre, intern englische entwicklung anzunehmen, wie dies schon von anderen dargelegt wurde, deren ausführungen Z. aber kein vertrauen schenkt. Der auf s. 22 angeführte name *Hackensall*, der bei 'Wyld and Hirst, Place-Names of Lancs', p. 141, als *Hackensell* erscheint, hat dieselbe entwicklung durchgemacht, ohne daß bei ihm lateinischer einfluß in frage käme. Formen mit *l* zeigen sich schon im jahre 1245, obwohl die älteste und ursprünglichste *Hacunesho* (1199) ist. Dies beweist eben, daß in der unbetonten silbe *ou* < *ōu* (in *hōh*), und *au* < *al* (in *h(e)alh)* schon sehr früh zusammengefallen waren, so daß also in der aussprache zwischen den suffixen *-hōh* und *-hal* kein unterschied mehr war, weshalb sie in der schreibung verwechselt

[1]) Die zahl 1189 bei Z. ist wohl nur druckfehler?

wurden. Ein gleiches gilt für die ortsnamen *Watnall* (Notts) und *Wysall* (Notts), deren ursprüngliches suffix *-hōh* war, und die noch heute von den bewohnern historisch richtig als *wo'nɔ*[1]) und *waisɔ* gesprochen werden.

Mit dem oben angeführten ist aber der inhalt des werkchens keineswegs erschöpft. Wie schon bemerkt, bietet es viel wertvolles und anregendes, und niemand, der sich mit englischer ortsnamenforschung befaßt, wird es vernachlässigen dürfen.

Nottingham. Heinrich Mutschmann.

Daniel Jones, *Phonetic Readings in English*. Heidelberg 1912. Carl Winters universitätsbuchhandlung. Pr. M. 1,60.

Das schmucke büchlein in seinem goldgelben pappeinband und seinem scharfen druck lockt schon auf den ersten blick zu näherer Bekanntschaft. Und dem kleid entspricht das persönchen selbst: sauber, sorgfältig, gediegen und amüsant.

Den hauptinhalt bilden etwa 40 texte in lautschrift, teils liebe bekannte aus der jugendzeit, teils neuere fabeln, Anekdoten und gespaßige histörchen, ein lustspiel, der erfolgreiche einakter *Box and Cox* von Morton, um die flotte unterhaltungssprache zu charakterisieren, und Cowpers scherzando *John Gilpin*, als repräsentant von Lady Poesy. — In einem 'Appendix' folgen dann dieselben texte in gewöhnlicher orthographie. Das phonetische zeichensystem ist das der Association phonétique internationale, die zugrunde gelegte aussprache die des gebildeten Südengländers. Anerkannten schwankungen der aussprache trägt der verfasser insoweit rechnung, als er die zeichen für laute, die ebensowohl gesprochen wie ausgelassen werden können, durch schrägstellung kenntlich macht, zb. ənd, ðət hi, oder in fußnoten etwaige varianten angibt.

Die phonetischen umschreibungen sind mit minutiösester sorgfalt ausgeführt, so daß es einem fast peinlich ist zu bemerken, daß es auf seite 36 *lə'mentid* statt *lə'məntid*, s. 50 *ri'tə:nd* statt *ri:'tənd* und s. 53 *journey* statt *yourney* heißen muß. Zu den phonetischen texten 38—40 sind auch noch die intonationskurven hinzugefügt, so wie sie der verfasser schon in seinen 'Intonation Curves' gebracht hatte. Allerdings ist diesmal das notensystem, als für den zweck des buches entbehrlich, weggelassen worden.

---

[1]) ' ist das zeichen für den nasalen explosivlaut.

Als letzteren bezeichnet das vorwort, in erster linie ausländern eine korrekte englische aussprache zu vermitteln. Dem vorwort folgt die erklärung der phonetischen zeichen und eine gut ausgewählte liste von 1. Books on Phonetic Theory, 2. Phonetic Readers, 3. Pronouncing Dictionaries, 4. Phonetic Charts, 5. Models of the Organs of Speech, 6. Treatise on Versification, 7. Books on the History of English Pronunciation.

Den wert des büchleins erhöht ferner der umstand, daß die phonetischen texte sämtlich auch auf den gramophonplatten der 'English Educational Records' zu haben sind. (Die 'Records' sind vom verfasser selbst gesprochen.) Aber auch abgesehen von der vortrefflichkeit des werkchens als lehrmeisters einer guten aussprache, dürfte es für praktische schulmänner den weiteren wert einer erwünschten stoffsammlung für die jetzt so hoch im kurse stehenden kurzen nacherzählungen und schriftlichen übungen besitzen, einen wert, der mit 1,60 M. nicht zu teuer bezahlt ist.

London, Februar 1913. Hugo Lötschert.

LITERATURGESCHICHTE.

G. E. Woodberry, *The Torch*. New York, The Macmillan Company, 1912. Pr. $ 1,25 net.

The title is taken from an old and famous Greek tag that the ages hand down their torch like runners in a race. The metaphor is surely more true of cold science than of song where the best things do not die and single names wither less. A Scotch teacher of medicine once said a few years were enough to make textbooks old and worthless. The Sicilian idyl is less outworn than the glass of the geometer who perished when Syracuse fell.

The writer's standpoint was upheld by Strauss in his last phase and ably questioned by Treitschke. To insist that the highest types of genius are clay of their soil is somewhat doubtful; we can not tell whence they came, nor are they likely to return to us. Certain developments of a theory of constant progress are perhaps nearly bankrupt by now. The crusty old lawyer and gay wife gave something but not Faust to their son, as they certainly knew; he said he had not made himself any more than the Briton he bowed to. Some words of H. S. Chamberlain in speaking of his father-in-law may be cited: »Die quelle aller künstlerischen inspiration bleibt uns ewig verborgen; die logik verliert hier ihre

rechte; und schafft das genie aus notwendigkeit, so sind die gesetze dieser notwendigkeit doch nur aus ihm selber, nicht aus der umgebung zu deduzieren« (page 84 of his book about Wagner).

The lecture on the Titan myth recals one of the oldest of tragedies and a face "turned to ocean and to sun". That Byron should have liked it as a boy (p. 63) is easy to grasp; yet Aeschylus was no rebel nor sceptic in spite of that shape. Caucasus is less in conflict with Sinai than the writer believes (p. 64); the great puritan epic is surely a blending of both spirits; it is wise to trust in God and keep the powder dry. That the red French upheaval was an "unmixed blessing" (p. 67) may be matter for doubt; Sybel and Taine did not think so. Nor were the big boots of the Corsican as grateful and comforting as the fire the first radical stole. To call Goethe's fragment (p. 104) a mere tranquil selfish cry is too blasphemous; to set Keats and Shelley above him is to set blossom above fruit. Perhaps Carducci's Ode to Satan is the best modern symbol of the idea; not the enemy of the bible, but the earth-born spirit of self-help.

To pass to Spenser (p. 113) seems just like passing into port after sea-storms. The point may be raised if his sojourn in Ireland gave something Celtic as often is seen; Treitschke was probably mistaken in thinking the *Faerie Queene* is read so much more than old German song. "The just Lord Grey" (p. 120) is known to have put 600 armless Spanish hirelings to the sword and the poet witnessed the deed and thought it all right. Of course Cortez and Tilly were far worse, but no one protects them. Spenser's woods and mists are surely less like the tale of Aeneas (p. 116) than of Roland; Rome was not really built to music, but gave laws to the world.

Mens agitat molem; that links the greater epic of England (p. 146) to the world-epic of Rome. But the search for the parentage of Satan in southern princes may be doubted (p. 353). In any case the wild drinking knights of the middle ages were more lawless than the best polished friends of Greek scholars after the fall of Stamboul. That Milton's matter is mythical (p. 151) is clear to modernists and critics; some trace their horror of snakes and apples and kitchen-rails to that "race-thought". Milton's phase is surely more passing and less perennial than Dante's (p. 160); his half-Arian form of thought has been lost like a pebble in the sea. Eve has less poetry than Beatrice with

her eye of an eagle; his tale of creation is further off from science than the Prologue in *Faust*. Pope laughed long ago at angels joining in quibbles and The Father Himself turning a schoolman. He could hardly be "living at this hour"; he may not be "the third" of the "sons of light" (p. 161); but his moral ray is ever with us though it can be hidden at times. The voice which stayed fire and sword in Piedmont bore that which broke fetters from the slave; the younger Pitt drank from that source as well as from the drier "Wealth of Nations".

That Shelley and Wordsworth (pp. 165—217) are the two elemental English lyrists is sure; only Tennyson and Burns could be set on any claims by their side. But was Shelley "typically English as a boy and a man" (p. 201)? We know him better than the ruffian who knocked him down piously in Pisa; yet hard common sense was not his trait. No doubt there is a foretaste in *Cymbeline* or the *Pilgrim's Progress* of his soul that was far too unearthly to be racial. He did not "fall in with Greek" in an "interval" (p. 206) but read it constantly from boyhood. Though countless interests made his mind it is easy to forget them all in reading *The West Wind* or *The Skylark*. He has often been likened to Turner for his love of sunset and cloud, but knew less of ginshops and mutton and did not fraternise with sailors. Like Browning he was half-Tuscan at his best, not a fiend in the flesh (as the phrase went) but blending the gifts of thought and of sight. Maddalo was a citizen of the world and more British than Julian; the minstrel of Maud was an island as Novalis would have put it.

Paul Bourget calls Shelley and Heine the two chief lyrical stars that the last century brought forth. Neither sum up the spirit of their own land or their tongue; only the great sea-pieces and a few gems from the *Harzreise* have much that is German about them. The lakist was more of an old godfearing "lover of trees" (such as Tacitus portrays) that cherished law and womanhood and beer. Even lexicographers find his long poems hard to read (like the dramas of Uhland), but his sonnets and short bits are his amaranth. Naive and spiritual and childlike as the homely »abendlied« of Claudius; unspotted from the world without hating it; the starry heaven here within him. »Die leidenschaft des herzens, die sehnsucht das menschliche zu idealisieren« have been said by Mommsen to make up the first element of song.

The great Ode is as imperishable as the *Song of the Bell;* each has a stanza against which science fights fully armed (p. 193). Wordsworth held the fancy of the Phaedo that all knowledge is ἀνάμνησις, and Schiller made use of the famous false analogy from the seed.

The name of the French critic should be written Brunetière not Bruntiere (p. 11); he is not "present" but died lately a firm catholic as is known. The verse cited (p. 186) is not specially hard; but Mill in his essay on Nature, and Goethe in a poem have refuted it. Matthew Arnold did not count conduct three quarters (p. 134) but two thirds of this life; a great statesman said it was the whole. The "saintly ideal" may be decaying, and some are not "competent to speak of its pleasures and pains", but the ages of faith were bad enough. The *Aeneid* (p. 116) is not quite the first "of all world-poems", although his friends were wise not to burn it; others err in rating it too low. Old Fritz was too fond of the *Henriade*; Delius was thankful to the wild waves for sparing Camoens and his song.

The lesson from the seed rather points to the long life of the race on which the writer loves to dwell. Critics on both sides of the deep have carried his torch, but his style has something of the cloistral growth that faded two decades ago. Some of his favourite phrases (like nature and spirit and race-mind) still need to be revised; even experience (p. 54) may be mistaken about the meaning of life. Others besides the dying Goethe crave gently for light.

Brienz, November 1912. Maurice Todhunter.

Friedrich Panzer, *Studien zur germanischen sagengeschichte.* II. *Sigfrid.* München, C. H. Becksche verlagsbuchhandlung (Oskar Beck). 1912. VIII + 281 ss. 8°.

Seinen Beowulf-studien, die im 42. bande dieser zeitschrift von Andreas Heusler besprochen wurden, hat Panzer in dem vorliegenden bande einen Sigfrid folgen lassen. Mit größter spannung haben die germanisten der erscheinung dieses bandes entgegengesehen und mit recht, denn wo Sigfrid jetzt wohl von den meisten sagenforschern als märchenheld anerkannt wird, mußte man sich viel versprechen von einer methode, die den überlieferungen über diesen helden zum ersten male nun auch vom märchen ausgehend betrachten sollte. Und die hochgespannten

erwartungen sind nicht enttäuscht worden. Viel haben wir gelernt, und wenn wir auch dem gelehrten verfasser nicht auf all seinen verschlungenen pfaden zu folgen vermögen, die richtung hat er uns ein für allemal gezeigt.

Nachdem P. im ersten teile dieser studien schlagend bewiesen hatte, daß die erste der beiden großen Beowulf-sagen nicht nur einem ausschnitte aus dem märchen vom bärensohn schritt für schritt gleichläuft, sondern auch in der tat aus diesem märchen stammt, gelingt ihm in diesem zweiten teile der nachweis, daß dasselbe märchen auch als quelle für einen teil des Sigfrid-sagengebildes zu gelten hat. Mit recht stellt P. eine betrachtung des Hürnen Seifrid (ich ziehe diesen namen der gebräuchlicheren auch von P. gewählten bezeichnung Seifrids l i e d vor) an die spitze seiner untersuchungen über Sigfrids erlösungssage, wozu wir künftig die auch im märchen verbundenen jugendabenteuer (tiersäugung, aufenthalt beim schmiede, drachenkampf, erlösung einer jungfrau, horterwerbung) zu rechnen haben. Er versucht das gedicht, von dem im allgemeinen angenommen wird, daß es aus zwei teilen aufgebaut ist: I, von strophe 1—16, genauer aber m. e. 1—12, dagegen 12—16 nur »resümierendes flickwerk« des bearbeiters einer älteren vorlage[1]); das übrige mit ausnahme einiger interpolationen: II, als eine einheitliche bearbeitung einer in den anfang des 12. jahrhunderts zurückreichenden vorlage hinzustellen; die widersprüche werden aus dem einflusse des Nibelungenepos und dem »konfusen kopf« des bearbeiters erklärt, wobei die intelligenz des armen kerls wohl etwas zu gering eingeschätzt wird. Überzeugt haben mich P.s argumente nicht, so daß ich einstweilen das gedicht noch in der älteren weise interpretiere. Dieser umstand verhindert mich übrigens nicht, mich in den hauptsachen P.s betrachtung der hier zutage tretenden sagenform anzuschließen, denn der erste teil liegt nur bruchstückweise vor und mag wohl eine fortsetzung gehabt haben, in der auch — allerdings im gegensatz zu dem epenstil von II mehr im liedstil — eine ähnliche erlösungsgeschichte von Sigfrid erzählt wurde wie in II tatsächlich vorliegt. Ist nicht die von P. selbst beobachtete erscheinung, daß I die jugendgeschichte des helden nach einem anderen einleitungstypus des bärensohnmärchens er-

[1]) Man vergleiche Andreas Heusler, Lied und epos in germanischer sagendichtung. Dortmund 1905, s. 21.

zählt als II, ein fingerzeig für die zweiteilung? Um meinerseits dafür den gegenbeweis zu erbringen, müßte mir freilich mehr raum zur verfügung stehen, als ich von einer zeitschrift in anspruch nehmen darf, in der die besprechung einer arbeit über die Sigfridsagen wohl nur aus dem grunde am platze ist, weil sie die fortsetzung einer arbeit über Beowulf ist.

Im weiteren verlauf der sich an den Hürnen Seifrid anschließenden betrachtungen ist die energische art und weise zu loben, mit der P. mit dem alten vorurteile aufgeräumt hat, daß die hier geschilderte erlösung einer jungfrau aus der gewalt eines drachen sekundär wäre. Das Bärensohnmärchen und überreste in der eddischen überlieferung (der krafttrunk der Sigrdrifomǫl und die erste halbstrophe 21 desselben liedes — ich zitiere nach Symons' Edda-ausgabe —, aber m. e. nicht Heimi, ungeachtet der bemerkung in der Þidrekssaga kap. 18, die nur enthält, daß der mit Brünhild in verbindung gebrachte Heimi nach einem drachen genannt war) beweisen, daß die eddische überlieferung jenen »kampf mit dem dämon« verloren hat. Nach P. wurde dies dadurch erleichtert, daß die eddische sage motive aus dem kampf gegen den jungfrauhütenden drachen in den kampf mit Fáfni, dh. jenen drachen, gegen den der dienstherr des märchens den helden schickt, um ihn zu verderben[1]), übernahm. Ich glaube, daß die für die nordische entwicklung der erlösungssage so charakteristische anknüpfung an Odin den ausfall dieses »kampfes mit dem dämon« — bekanntlich für die Beowulfsage das hauptmotiv — verschuldet hat: wenn die sagenheldin zu seiner walküre geworden ist und durch ungehorsam von ihm in zauberschlaf versenkt wird, tritt damit Odin in die rolle des dämons, mit dem ein kampf zu bestehen jetzt unmöglich wird. Freilich kennt auch die variante der erlösungssage, die im sogenannten »Falkenlied« der Vǫlsunga-saga vorliegt, ebenfalls keinen solchen kampf, obwohl von einer verzauberung durch Odin hier nicht die rede ist. Allein dies ist einer der fälle, worin ich die einwirkung des Bärensohnmärchens (in meinen »Untersuchungen über die Sigfridsagen«. Berlin 1910, s. 95 f. nahm ich irrtümlicherweise an: des märchens vom Dornröschen, das P. mit recht aus der geschichte der Sigfrid-sagen hinausgewiesen hat) für sekundär halte; für das ganz junge lied gab es, nachdem die nordische überlieferung den kampf mit dem

[1]) Wäre dieses motiv in einem altgermanischen heldenlied vorstellbar?

dämon verloren hatte, keine veranlassung mehr, denselben unter der erneuten einwirkung des märchens neu einzuführen, vielleicht hatte auch die einwirkende variante sie verloren. Übrigens kann ich hier auch nicht alle von P. angeführten übereinstimmungen zwischen sage und märchen gelten lassen, zb. nicht insoweit sie sich auf Heimi, Bekkhild, den willkommenstrank beziehen. Überhaupt hat P. in seinen versuchen, die ursprüngliche gestalt der sage durch vergleiche mit dem märchen zu rekonstruieren, zu wenig diese aus der märchenforschung genügend bekannte und von P. selbst an mehreren stellen in seinem buche (ua. s. 54 fußnote 2, s. 93 oben, s. 125) zugegebene tendenz berücksichtigt, daß verwandte sagen- und märchenstoffe sich gegenseitig anziehen, daß ein märchen, das als quelle einer sage zu betrachten ist, auch nachher wieder auf diese sage einwirken kann. Um genau zu bestimmen, welche züge in der überlieferung auf urverwandtschaft mit dem märchen und welche auf erneuter einwirkung beruhen, müßte man der älteren von innen herausarbeitenden methode der sagenforschung neben der neuen von P. etwas einseitig durchgeführten einen etwas größeren einfluß gestatten; erst aus der zusammenwirkung beider methoden kann m. e. dauernder gewinn für die sagenforschung erblühen. Solange wir nicht festzustellen vermögen, welche gestalt das Bärensohnmärchen hatte, das der scop zur sage formte, sind viele schlußfolgerungen, die P. aus den häufig in der tat schlagenden parallelen zwischen sage und märchen zieht, verfrüht und manches, was er im Hürnen Seifrid, im Nibelungenepos, in der Þidrekssage als primäre züge der sage aufstellt, weil sie mit irgendeiner oder mehreren seiner 221 märchenvarianten zusammenfallen[1]), erklärt sich auch als eine sekundäre einwirkung desselben märchens, das der sage seine erste gestalt lieh, sowie auch anderer märchenstoffe. Es tritt eben

[1]) Gerade weil ein so gewaltig großes material, namentlich im ersten bande dieser studien dem leser vorgelegt wird, liegt die gefahr nahe, daß eine menge der vergleichungspunkte auf selbständige entwicklung in der märchen- und der sagengruppe beruhen. Charakteristisch dafür ist zb. die alternative, vor die s. 110 der leser gestellt wird: sowohl die auffassung des lichtscheines um den saal der verzauberten in Sigrdrifomǫl als eines feuers (waberlohe) läßt sich aus dem märchen ableiten als die eines glänzenden goldnen saales. In 221 fassungen eines märchens gehen soviele formeln und motive auf, daß sich kaum ein sagenzug angeben ließe, der nicht mit irgendeinem märchenzuge zufälligerweise zusammenginge. Die große offene frage bleibt aber: wie sah die märchenfassung aus, von der der scop ausging.

in der geschichte vieler sagen eine art atavismus zutage: der scop formt märchen zur sage, und in späteren weniger heroischen jahrhunderten nähern die spielleute die sage wieder dem märchen, so daß der held des Hürnen Seifrid und der Þidrekssage seinem prototyp um einen bedeutenden schritt näher steht als der held der Edda. An anderem orte werden diese andeutungen an einzelheiten, mit denen ich hier meinen lesern nicht beschwerlich fallen darf, ausgeführt werden.

Der oben formulierte methodische fehler tritt bei der besprechung von Sigfrids erlösungssage nicht so stark hervor wie in dem zweiten kapitel, worin ein anderes märchen, das vom »brautwerber«, mit Sigfrids »werbungssage« verglichen und zu ihrer quelle erklärt wird. Während vom Bärensohnmärchen mehr als zweihundert varianten aus allen weltteilen angeführt werden, während der ursprung dieses märchens bis auf die indo-iranische urzeit zurückverfolgt werden kann, lernen wir das brautwerbermärchen nur nach zwölf sämtlich im 19. jahrhundert aufgezeichneten varianten aus Rußland, Mazedonien und der Bukowina (von Zigeunern) kennen, wobei es sogar nicht wahrscheinlich gemacht werden kann, daß der stoff in der tat so alt ist, wenn man eben nicht die schlagenden übereinstimmmungen zwischen dem märchen und der sage selbst als beweis dafür nimmt. Wenn nun in diesem spärlichen material die sowohl im alten Sigurdsliede und in der Snorra-Edda einerseits, wie in der Þidrekssaga und dem Nibelungenepos anderseits überlieferte streitszene zwischen Brünhild und Kriemhild nicht überliefert ist, muß man dann daraus mit P. folgern, daß diese szene in der sage nicht ursprünglich war, erst später in dieselbe eingeführt wurde? Allerdings sucht P. dies nun auch aus dem sagenstoff selbst zu beweisen; ich glaube aber kaum, daß er ohne die lücke in seinen zwölf märchenvarianten je dazu gekommen wäre, die durch die art und weise ihrer überlieferung entschieden als alt bezeugte »senna« aus der ursage wegzudisputieren. Am meisten leidet unter dieser gewaltatt das alte Sigurdslied, von dem uns im sogenannten Brot af Sigorðarkviða der Edda ein teil erhalten, das übrige aus der paraphrase der Vǫlsungasaga zu erschließen ist. Kein lied ist in der jüngsten zeit so gemißhandelt worden wie eben dieses. Nachdem Heusler es in seiner abhandlung über die lieder der lücke im codex regius der Edda (Straßburg 1902) treffend charakterisiert, das altertümliche in stil und anschauungen herausgearbeitet, gleichsam das

alte epische heldenlied κατ' ἐξοχήν damit aufgestellt hatte, dem sich nur Atlakviða und Hamðismǫl zur seite stellen lassen, haben Neckel, Boer und nun auch Panzer immer mehr junge merkmale darin entdeckt, und ich muß selbst reuevoll der jugendsünde gedenken, mit der ich aao. s. 137 die von Gottorm handelnde 4. strophe für interpoliert hielt, worüber an anderem orte mehr zu sagen ist. Ich bin davon überzeugt, daß die vielen züge, die diesem liede mit der jüngern deutschen überlieferung gemeinsam sind, nicht aus diesen deutschen quellen in verhältnismäßig später zeit aufgenommen wurden, sondern gerade der alten ursage von jeher angehört haben. Daß die »senna« dem märchen vom brautwerber fehlt, daß die Brünhild dort vertretende gestalt der widerspenstigen königin in ganz anderer weise hinter den betrug kommt als durch einen streit, beweist nur, daß das märchen dieselbe entwicklung durchgemacht hat wie die sage in den jüngeren nordischen quellen, die gleichfalls die »senna« verloren haben. Ich halte auch im gegensatz zu P. an der auffassung fest, daß das verhältnis zwischen Sigfrid und Brünhild von jeher wie in der Edda keusch war: auch das märchen bringt es im grunde nicht weiter als zu einer züchtigung der widerspenstigen; in der Þidrekssaga haben wir eine verrohung des alten verhältnisses, im Nibelungenepos die höfische milderung eines der darstellung der saga ähnlichen vorgangs. P. gerät mit sich selbst in widerspruch, wenn er s. 188 in dem zuge, daß Hagen in der chronik von Hven die Chremild prügelt, bis sie gehorsam gelobt, mit recht einen ursprünglichen, durch das märchen bestätigten zug zu finden glaubt, denn hier nimmt doch gerade der »helfer« der widerspenstigen nicht den »magetuom«. Daß die tarnkappe ein junges motiv der sage ist, nicht, wie P. will, ein ursprüngliches, beweist m. e. das märchen selbst, denn die einzige variante, die dieses zauberstück kennt, verwendet es nicht in der szene im brautgemache, und auch die verwendung bei der kraftprobe läßt sich nur ganz entfernt vergleichen. Ich halte dafür, daß die tarnkappe ausschließlich durch die s. 63 ff. besprochene »erbteilungsformel« in verhältnismäßig später zeit in die sage gekommen ist, dieselbe formel also, die auch auf die im Nibelungenepos vorliegende ausbildung von Sigfrids Nibelungenhortsage von einfluß gewesen ist, nicht, wie P. glaubt, diese sage erzeugt hat. Wie weit die in meinen »untersuchungen« weniger richtig »indisches märchen« genannte formel auf eine ältere sage einwirkte, deren rekonstruktion

mir durch Panzers ausführungen nicht widerlegt scheint, ist daselbst s. 43 nachzulesen. Während ich hier nun in einigen punkten P.s auffassungen ablehnen mußte, sei es mir gestattet, in einem punkte plus royaliste que le roi zu sein. P. weist darauf hin, daß der teil des märchens, der des helden verstümmelung (seine beiden beine werden ihm abgehauen) berichtet, nicht in die sage aufgegangen ist, weil die sage von Sigfrids tod nach einem anderen märchen ausgebildet wurde. Ich erblicke aber in der art und weise, wie das kurze Sigurdslied und die Vǫlsungasaga Sigurds rache an Gottorm erzählen, ein rudiment jenes verstümmelungsmotivs, das von dem helden auf sein opfer übertragen wurde: der sterbende wirft mit dem schwerte nach dem mörder, so daß er ihn in der mitte durchschneidet: zur einen seite lagen hände und haupt, zur anderen fielen die füße nieder.

Am ende des kapitels über die werbungssage gibt P. einen schönen neuen kommentar zu der Helreið Brynhildar und den schlußstrophen der Fáfnismǫl (im anschluß daran einige zutreffende bemerkungen über die Grípisspǫ, während auch das kurze Sigurdslied im allgemeinen richtig beurteilt wird. Er weist m. e. überzeugend nach, daß die Helreið Brünhilds verlobung mit Sigurd kennt, der die jungfrau hier nach der »Schwanjungfrauformel« erwirbt, deren ziel immer heirat zwischen dem helden und dem erworbenen mädchen ist[1]), daß auf diese verlobung die früher irrtümlicherweise gewöhnlich auf Agnar gedeutete strophe sich bezieht. Und die schlußstrophen der Fáfnismǫl, worauf die Grípisspǫ sich stützt; beweisen mit einem s. 135 angeführten norwegischen stev, daß auch im norden ebenso wie im Hürnen Seifrid eine erlösungssage von Sigfrid erzählt wurde, deren heldin Buðlis tochter = Gudrun = die deutsche Kriemhild war.

Im dritten kapitel wendet P. sich der sage von Sigfrids tod zu. Er lehnt Heuslers auffassung ab, daß zwei darstellungen in den quellen vermischt wurden, die ich in meinen »Untersuchungen« Horttod- und Vergeltungstodsage genannt habe, von denen letztere den abschluß der werbungssage bildete, — ohne aber seinen ablehnenden standpunkt genügend zu begründen. P. glaubt, in allen überlieferungen (zu seinen belegen für das motiv der »politischen

[1]) Als stütze für Panzers deutung betrachte ich noch die stelle aus der Vǫlsungasage kap. XXIV: "Ek man kanna lið hermanna, en þú munt eiga Guðrúnu Gjúkadóttur": auch nach der verlobung mit Sigurd bleibt Brünhild walküre und hat gelegenheit, ihrem gotte ungehorsam zu sein.

eifersucht« s. 245 füge ich noch kurzes Sigurdslied str. 16 und Nib. 774 und 870) stehe das politische motiv immer nur als nebensächliches neben dem allein maßgebenden persönlich-erotischen hauptmotiv: Sigurd wird auf betreiben Brünhilds getötet. Die erdrückende masse der belege aber, namentlich der des Hürnen Seifrid, der Brünhild nicht kennt, und die große rolle des hortes in der Burgundenuntergangssage, in der ja nach einigen überlieferungen der mord aus habgier einen neuen mord aus habgier gebiert — man vergleiche namentlich die auffassung der einheit Reginsmǫl-Fáfnismǫl (»Hortlied«, unters. s. 26) —, zwingen mich neben der in der werbungssage zutage tretenden mordformel an einer sage festzuhalten, in dem Sigfrid dem neide, der habgier, der politischen eifersucht seiner schwäger zum opfer fiel. Wenn in einer märchenvariante die höflinge die königin gegen den helfer reizen, ist das doch ganz etwas andres als was P. als ursprüngliche formulierung der einen mordsage zu erschließen geneigt ist: die königin findet, als sie den helden zu verderben sucht, in des königs umgebung willige hände, weil diese neidisch ist auf die hohe stellung, die der helfer am hofe einnimmt.

In bezug auf die einwirkung des märchens vom bedingten leben, auf das P. die hauptmotive in der darstellung von Sigfrids tod zurückführen will, gehen seine schlußfolgerungen m. e. zu weit. Nur für die darstellung von Sigfrids bedingter unverwundbarkeit in jüngeren deutschen quellen und den gebrauch, den Hagen dort von dem Kriemhild entlockten geheimnis macht, kann ich sie gelten lassen, so daß der durch die Hrólfssaga Kraka geführte nachweis, daß dieser märchentypus im mittelalter auch in Skandinavien bekannt war, für unsere sage wenigstens gleichgültig ist. Denn im norden findet sich gerade von dem motiv des bedingten lebens in unserer sage keine spur, und die der sage und einigen märchenvarianten gemeinsamen züge, die auf s. 264f. (Svafrlǫþ der Vǫlsungasaga, das allgemein-menschliche motiv der innigen liebe der gatten Sigurd und Gudrun), s. 268 (das väterliche schwert, das nur durch Sigmunds schwertsage in eine Sigfridsage gedrungen ist) und s. 270 (das über den tod seines herrn trauernde pferd, »nach Isidor geradezu die natur des pferdes«) angeführt werden, sind fernzuhalten, weil die übereinstimmungen hier offenbar rein zufällig sind. Die pferdegeschichte des bulgarischen märchens, die s. 256f. angeführt wird, hätte erst recht nicht mit der sage verglichen werden sollen, denn wir haben es hier doch jedenfalls

mit einem zufällig aufgenommenen motiv zu tun, das zu dem typus vom bedingten leben keine innere beziehung hat.

Es wurde oben schon angeführt, warum in dieser besprechung aus der fülle des stoffes an diesem orte nur weniges herausgegriffen werden konnte. Namentlich über das verhältnis zwischen Bärensohnmärchen und erlösungssage, aber auch über andere punkte mußte viel in der feder bleiben, was an anderem orte näher ausgeführt wird. Sei es mir am schlusse vergönnt, noch einmal die große bedeutung dieses buches für die forschung der Sigfridsagen zu betonen, die uns schon wieder mit spannung nach einer fortsetzung ausschauen läßt, welche der Burgundensage gewidmet sein wird. Als ein wegweiser auf neuen bahnen steht diese arbeit da in der geschichte der sagenforschung, und wenn auch manches erst gefestigt sein wird, nachdem die neue methode mit der alten brüderlich vereint die untersuchung noch einmal aufnehmen wird, sie wird immer als die große tat eines mannes gewürdigt werden, der zum ersten male den märchenhelden auch als solchen betrachtet hat. Diese neue methode ist der kostbarste gewinn von P.s schaffen, der viele auf seine »eigenwilligen wege« locken möge. Aus alten märchen winkt es . . ., aber in der morgensonne wird dieses zauberland nicht zu schaum werden.

Haarlem, 4. Nov. 1912. Léon Polak.

The Age of Alfred (664—1154). By F. J. Snell, M. A. (Handbooks of English Literature edited by Professor Hales.) London, G. Bell and Sons, 1912. 12 mo., pp. 257.

Under this peculiar title, which could hardly be justified even by its brevity or the argument of analogy, the author of *The Age of Chaucer* and of *The Age of Transition* gives us now a new history of Old English Literature. It is not a book to be classed with Brandl's standard, indispensable work in Paul's *Grundriß*, nor is it a competitor of the corresponding chapters in *The Cambridge History of English Literature*. It does not aspire, it seems, to scholarly distinction; it is not addressed to those specializing in the subject — there is not even a bibliographical appendix —, but may be taken up with pleasure by students who are still complete or comparative strangers in the field of Old English. "The main object of the book", we are told, "is to serve not merely as an introduction, but as an aid to the study of the Old English writings themselves. If there are those who have not

leisure to master the language, but would fain taste the quality of the literature, there are many who have made some progress with the acquisition of the language, and stand in need of a guide to the prose and poetry of the age of Alfred, or, in other words, the pre-Norman period of our national life". The book reminds us somewhat of Stopford A. Brooke's interesting and enthusiastic, if not always reliable, treatment of the period and also of John Earle's pleasing little sketch of Anglo-Saxon literature, though it is a good deal fuller, more systematic and, of course, more modern than the latter. Not that it is altogether up to date and, generally speaking, abreast of the progress of studies in Old English literary history. In fact, what strikes the critical reader very soon and prevents him from enjoying fully the very readable book, is the rather old fashioned standpoint of the author and his failure to pay due attention to the writings, especially by German and American scholars, published subsequently to those of "the lamented Professor Ten Brink." We are not made to feel that Snell is really at home in this decidedly intricate subject. Nor does it appear that sufficient care has been bestowed on the preparation of the volume.

To a hasty reading of the text are due such statements as the following. "It is from the lips of the aged Beowulf that we learn the motive for the resumption of strife [between the Danes and Heathobards] (ll. 2024—66)" (p. 70); "he [Beowulf as he arrives at Heorot] is challenged and made to declare his errand — this time by Wulfgang, a valorous nobleman" (p. 64); ". . . the famous necklace of the Brisings, which, after being the treasure of Eormanric, Hama, and Hygelac successively, passed into the possession of the Franks (p. 57). That it was formerly the fashion to credit the poem of Beowulf to Cynewulf (p. 76), is an enormous exaggeration of the actual facts of scholarly opinion. The remark that 'the central portion' of the *Wanderer*, i. e. the poem exclusive of the prologue and the epilogue, has no Christian teaching (p. 33), is hardly quite to the point, since the close affinity of several passages to homiletic writings has been sufficiently established. That Sievers discovered in the Vatican library the Old Saxon Genesis fragments (p. 131), is certainly a surprising bit of information. — Inaccuracies in the quotations from, and translations of Old English selections are met with in a number of places.

Perhaps it may seem narrow pedantry to advert to details of this kind, but, then, we cannot help feeling our confidence shaken by altogether too frequent exhibitions of looseness in the handling of facts.

But to turn to the substance of the book, its contents and arrangement will appear from the chapter headings. I. Heroic Poetry. 1. The stages. 2. The rôle of the scóp *(sic)* [including a discussion of Widsith, Deor, and — rather strangely — the Wanderer]. 3. Scóp-craft [an account of the versification and style of Old English poetry]. 4. Beowulf. 5. Finnsburh and Waldere. 6. Early Ballads [a term applied, with doubtful propriety, to the Battle of Maldon and the Battle of Brunanburh together with the other Chronicle poems]. — II. Religious Poetry. 1. Cædmon. 2. Cynewulf and his school. 3. Riddle and Rune [Riddles; Panther, Whale; The Husband's Message, etc.; Runic Song; Charms.] — III. Prose. 1. Alfred. 2. The Anglo-Saxon Chronicle. 3. Homilies and Homilists [Blickling Homilies; Ælfric; Wulfstan; Biblical translation; Martyrology]. 4. Joco-Seria [Apollonius; Solomon and Saturn; Leechdoms, etc.]. 5. The great Latinists [Aldhelm, Bede, Boniface, Alcuin].

The best chapters seem to me those on Alfred, who is praised as "the greatest Englishman, perhaps, of all time", and on 'Cynewulf', i. e., the author of Crist, Juliana, Elene, Fates of the Apostles, and, not unlikely, the Dream of the Rood, Guthlac, and Phoenix. On the other hand, I do not feel sure that the heroic poems have been treated with as much enthusiasm as they deserve. Certain it is that the all important *comitatus* idea — to use a brief term —, that great and glorious *motif* of old Germanic poetry, which is still capable of thrilling modern readers, has not received nearly enough attention. That the Anglo-Saxons themselves carried this old principle of loyalty into practice — and, incidentally, into their historical prose, is well-known from Bede's story of Lilla (H. E. II, c. 9) and the famous, much quoted narrative of Cynewulf and Cyneheard (OE. Chronicle, A. D. 755)[1]. — The notice of the great and good Bede is rather meagre and more conventional than one would expect.

[1]) For the extension of this idea even to the animal kingdom see Aldhelm's letter, Haddan & Stubbs III 254 (quoted in W. Bright's *Chapters of Early English Church History*, p. 410); cf. *Angl.* XXXV 131, n. (on Phoenix 158f., 163ff., 344f.).

Naturally, the author of this handbook felt under no obligation to include full discussions of technical details such as would prove tiresome to the class of readers he had in mind, but very properly thought it best to place the chief emphasis on the contents and character of the different works of the old period. His account is well elucidated by numerous extracts — either translations or OE. specimens accompanied by a translation — and enlivened by apt illustrations and comparisons which show his extensive knowledge of various literatures. There is no lack of interesting observations and original remarks in this far from dry history. Occasionally, it is true, we are startled by an entirely unexpected turn of fancy. Commenting on the inconsistency of Hrothgar's Christian moralization with the description of the Danes as 'heathen', the author says: "Much stress is laid on this point, and therefore if Hrothgar has been converted to the faith by Beowulf's precept and example, so important a consequence of his visit would, it might be thought, be triumphantly proclaimed. But the poet has had time to forget — he has unquestionably forgotten" (p. 74).

In this connection it may be noted that Mr. Snell cites — apparently with best wishes for its ultimate acceptance by scholars — an unusual view of a difficult question, namely Professor Earle's theory of the genesis of the Beowulf, which he would trace back to a Latin original produced by a Frankish author, who was acquainted with the *Historia Francorum*. No doubt, some Latin influence is discernible in the epic, and there is no reason why the (by no means chimerical) *Nibelungias*[1]) should not be adduced as a parallel. But if there ever existed a *Beowulfias*, it is clear that it must have been very different indeed from our Old English poem in the Cottonian collection.

Why Mr. Snell, in the title of his book, dates the beginning of Old English literature at 664 A. D., may be guessed from his table of "some leading dates", which shows the entry: "664. Cædmon at Whitby". No proofs are given.

The University of Minnesota. Fr. Klaeber.

---

[1]) Cf. G. Roethe, Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wiss., 1909, p. 649—691.

E. M. Spearing, *The Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies.* Cambridge, W. Heffer & Sons, 1912. Pr. 2 s. net.

Die *Introduction* eröffnet mit der erfreulichen kunde, daß wir in Bangs verdienstvoller materialiensammlung demnächst einen neudruck der von Heywood und Studley übersetzten dramen des Seneca zu erwarten haben. Die drei andern stücke *Ödipus, Octavia* und *Phoenissae* werden sich hoffentlich daran anschließen, so daß der englische Seneca leichter als bisher der forschung zugänglich sein wird. Was Spearing in der vorliegenden schrift bietet, ist eine einleitung zu dieser neuausgabe, in der als wichtigster punkt die von den früheren forschern allgemein übersehene scheidung zwischen der älteren und jüngeren version von Nevilles *Oedipus* hervorgehoben ist. Eine literarhistorische würdigung der bedeutung der Seneca-übersetzung gibt der verfasser nicht. Mit recht, denn der ungeheure einfluß, den sie auf das englische drama ausübte, hätte sich auf den wenigen seiten nicht darlegen lassen, er war (s. 7) *much greater than any examination merely of parallel passages would lead us to suspect.* Hier muß die gesamte technik, die menschendarstellung, vor allem aber der sich allmählich ausbildende begriff des tragischen zur beurteilung herangezogen werden. Der vergleich Senecas mit Euripides erregt mehrfach bedenken, man kann von einem schriftsteller, der überhaupt nicht an das theater dachte, nicht behaupten, er habe den kindermord der Medea auf die bühne verlegt, wenn auch das sechzehnte jahrhundert sich zu dieser irrigen anschauung bekannte. Auch der behauptung, daß die Elisabethaner *realised the dramatic weakness of his tragedies,* kann ich nicht beistimmen. Wenn sie praktisch andere bahnen einschlugen, so sind dafür ganz andere gründe als eine reifere theoretische erkenntnis maßgebend; Shakespeare selbst ließ sich gewiß nicht träumen, daß seine stücke die des bewunderten römers übertrafen.

Besondere beachtung verdienen die biographischen angaben über die einzelnen übersetzer, wo Spearing manchen eingewurzelten irrtum zu verbessern in der lage ist. Auch die stellen, die er herausgreift, um die eigenart der verschiedenen autoren nach text und form zu charakterisieren, sind glücklich gewählt. Allen gemeinsam ist die weitschweifigkeit, das unvermögen, einen knappen satz ebenso knapp wiederzugeben. Ihre übersetzungskunst steht noch auf sehr niedriger stufe. Es fehlt die achtung vor dem original und jedes klar erkannte prinzip bei der wiedergabe; sie

bewegen sich immer in extremen, bald willkürlichster freiheit, bald sklavischer anlehnung. Hier wäre ein vergleich mit andern übertragungen klassischer dichter aus der zeit der Elisabeth angebracht gewesen, besonders ein hinweis auf die fortschritte, die diese kunst machte. Der englische Seneca führte in den nächsten jahrzehnten nicht nur zu *Romeo*, sondern auch zu Chapman's *Ilias*, einem der größten meisterwerke der übersetzungskunst.

Das beigefügte *Vocabulary* und das verzeichnis von ungebräuchlichen worten in den *tenne tragedies* wird den sprachforschern willkommen sein.

Berlin. Max J. Wolff.

Shakespeares *Hamlet*. Übersetzt von A. W. Schlegel, revidiert und mit einleitung und anmerkungen hrsg. von Hermann Conrad. Leipzig, L. Ehlermann. 1911. 200 ss.

Von der überzeugung ausgehend, daß nur die übersetzungsarbeit von generationen eine dichtung wie die Shakespeares in einer fremden sprache in angemessener form wiedergeben kann, arbeitet H. Conrad seit jahren unermüdlich an einer revision von Schlegels übersetzung, der wir bis jetzt die volksausgabe der Deutschen Shakespeare-gesellschaft und eine sonderausgabe von *Macbeth* zu verdanken hatten, zu der nun noch eine solche von *Hamlet* hinzugekommen ist. In dieser erneut geprüften revision des Schlegelschen *Hamlet*-textes hat Conrad Schlegels *Hamlet*-manuskript benutzt und an den stellen, wo es verschiedene fassungen enthielt, diejenige gewählt, die den ergebnissen der sprachforschung und dem heutigen sprachgebrauch am nächsten kamen.

Es steckt aber auch viel eigene arbeit in dieser übersetzung, die sich durch große genauigkeit auszeichnet. Weniger frei als die Schlegels, geht sie in ihrer exaktheit doch nicht soweit, den poetischen schwung Schlegels durch einen allzu gelehrten anstrich zu zerstören. Den zahlreichen härten Schlegels gegenüber fällt eine viel geschick und ein feines ohr verratende verfeinerung des rhythmus angenehm auf; an prägnanter kürze ist sie dem original näher gekommen. Man vergleiche zb. I 2, 123: Schl.: Dies will'ge, freundliche nachgeben Hamlets Sitzt lächelnd um mein herz; C.: tritt lächelnd in mein herz (sits smiling to my heart); oder III 1, 83: Schl.: So macht gewissen feige aus uns allen; C.: So macht das denken (conscience) feige aus uns allen; oder

III 4, 46: Schl.: o eine tat, Die aus dem körper des vertrages ganz Die innre seele reißt, wo C. body of contraction durch »leib des ehebundes« wiedergibt.

Die einleitung faßt die resultate der forschung über die entstehung des dramas und das verhältnis von quelle und dichtung zusammen und gibt eine skizze der handlung und des charakters der hauptpersonen, die von einem feinen psychologischen erfassen der dichtung zeugnis ablegt. Es ist hier nicht der ort, stellung zu nehmen zu dem standpunkt des verf. in der frage der historischen grundlagen des *Hamlet*, den er in seinem buche *Hamlet und sein urbild* 1897 dargelegt hat. Seine interpretation und der charakter der knappen anmerkungen, die sich auf das sachliche und die begründung seiner abweichungen von Schlegel beschränken, ist wesentlich bestimmt durch seine überzeugung, daß der graf Essex das urbild des Hamlet ist. Zu der verbreitung, die der ausgabe in den kreisen des weiteren publikums zu wünschen ist, trägt allerdings die wenig geschmackvolle ausstattung nicht viel bei.

Pforzheim. Fritz Jung.

K. A. Richter, *Shakespeare in Deutschland in den jahren 1739—1770.* Oppeln 1912, Muschner.

Es fehlt uns nicht mehr an büchern, die die erste einbürgerung Shakespeares in Deutschland behandeln; es sei nur an die gehaltreichen werke der frau Joachimi-Dege und Gundolfs erinnert, die zweifellos beide das problem psychologisch tiefer erfassen als die vorliegende arbeit. Doch damit soll gegen diese kein tadel ausgesprochen werden, denn die absicht, mit den genannten vorgängern zu rivalisieren, liegt dem verf. völlig fern. Hier hält ein fleißiger und belesener forscher eine nachlese, und es ist erstaunlich, wie viel neues oder doch noch nicht gebührend gewürdigtes material er auf diesem scheinbar abgegrasten gebiet zusammentragen kann, zumal aus zeitschriften, denen Richter seine besondere aufmerksamkeit zugewendet hat. Der vorgang der Rezeption Shakespeares stellt sich zwar im ganzen nicht anders als bisher dar, denn die legende, daß sie das werk eines einzigen mannes war und auf einen schlag erfolgte, ist längst zerstört, aber im einzelnen ergeben sich doch manche neue resultate, besonders für die bedeutung, die den zahlreichen mitarbeitern an diesem großen werk zukommt. Lessings anteil schrumpft immer mehr zusammen; ihm bleibt kaum mehr als die allerdings

außerordentlich wirksame formulierung von gedanken, die schon vor ihm ausgesprochen waren, aber selbst in der form lehnt er sich, wie Richter nachweist, manchmal bis zur wörtlichkeit an seine vorgänger an. Sein verständnis für die mängel der französischen bühne blieb immer größer als das für die vorzüge der englischen. So stellt ihn der verf. richtig als abschluß der epoche hin, die in den Shakespeareschen dramen bei großen fehlern große schönheiten fand, nicht als eröffner der neuen, die in ungeteilter bewunderung für den dichter aufging.

Berlin. Max J. Wolff.

Arthur Böhtlingk, *Shakespeare und unsere klassiker*. I. band: *Lessing*, II. band: *Goethe*, III. band: *Schiller*. Leipzig, Fritz Eckardt, 1909 und 1910. XIX + 303 ss., XII + 320 ss., XIX + 457 ss. je M. 3,—.

Es ist gerade kein vergnügen, sich durch die drei bände dieses eigenartigen werkes hindurchzuarbeiten, und der erfolg entspricht nicht einmal der aufgewandten mühe. Der gesamteindruck, der hinterbleibt, ist der, daß man es hier nicht mit einer im ernsten sinne wissenschaftlichen leistung zu tun hat, sondern mit einer in gewisser hinsicht freilich auch zu bewundernden mühsamen und fleißigen arbeit eines einseitig begeisterten Shakespeareschwärmers, der nichts anderes anerkennen und gelten lassen will als seinen Shakespeare, wie er ihn versteht, den dichterkönig, den Will of all Wills. Böhtlingk ist mit ähnlicher einseitigkeit einem Shakespeare-verehrungstaumel verfallen wie einst Otto Ludwig, allerdings ohne dessen künstlerische gaben zu besitzen, und in anderer beziehung gleicht er wieder Eugen Reichel in seinen ganz entsprechenden, einseitigen, alles andere außer acht lassenden oder herabsetzenden bemühungen um Gottsched.

Der erste band, Lessing, ist der wunderlichste; vielleicht kommt einem das aber nur so vor, weil man sich da erst an B.s eigentümlichkeiten gewöhnen muß, während man bei den andern beiden schon etwas eingelesen ist. Auffallend ist es, wie sehr sich B. seiner — vermeintlich neuen — feststellungen rühmt, ohne daß sie es immer sind, und erstaunlich seine kühnheit, mit der er gegen anerkannte glanzleistungen unserer literaturforschung, wie Erich Schmidts Lessingbiographie es ist, zu felde zieht, ohne besseres zu bieten und sogar ohne über hinreichende belesenheit zu verfügen. Der erste abschnitt sucht darzulegen, wann und

wie Lessing zu genauerer kenntnis Shakespeares und zur beschäftigung mit ihm gelangt ist; der zweite behandelt die einwirkungen Shakespeares auf Lessings kritische und poetische werke. Wenn B. behauptet, daß die seiner meinung nach so hochwichtige bedeutung von Lessings übersetzung des *Essay on Dramatick Poesie* von Dryden in der bisherigen Lessingforschung stark unbeachtet geblieben sei, so ist das nicht richtig, und anderseits ist seine darstellung, wie sich die beziehungen Lessings zu Shakespeare entwickelt haben, keineswegs ganz zutreffend und vollständig. Statt auf einzelheiten einzugehen, verweise ich nur auf Joachimi-Dege, *Deutsche Shakespeareprobleme im 18. jahrhundert* (Leipzig 1907), ein buch, an dem B. keinesfalls hätte vorübergehen dürfen, und auf die noch wichtigere schrift von K. A. Richter, *Shakespeare in Deutschland in den Jahren 1739 bis 1770* (Oppeln 1912), das freilich B. noch nicht kennen konnte; aber dabei ist doch zu bemerken, daß ein sehr erheblicher teil der von Richter dargebotenen tatsachen auch nicht ganz neu, sondern schon anderweitig bekannt gewesen ist.

Zeigten sich in diesem abschnitt B.s philologische kenntnisse und schulung in einem etwas zweifelhaften lichte, so wird dieser eindruck noch stärker, wenn er sich an die eigentlich literargeschichtlichen und literaturvergleichenden fragen heranmacht. Es ist ja bekanntlich auch bei innehaltung strengster methode größte vorsicht geboten, wenn man bei dichtern neuerer zeit wirkliche beeinflussungen, nachahmungen, entlehnungen oder abhängigkeitsverhältnisse feststellen will. Macht man es aber so, wie B. mit Lessing und Shakespeare, so kommt man leicht zu den erstaunlichsten ergebnissen. Einige von B.s aufstellungen, die er — ohne recht — auch bewiesen zu haben glaubt, seien als proben seines verfahrens hier mitgeteilt: *Minna von Barnhelm* ist vom *Kaufmann von Venedig* beeinflußt, denn beide stücke drohen zuerst tragödien zu werden; Tellheim entspricht Antonio, Just dem Lanzelot Gobbo; Minna und Franziska haben ihre vorbilder in Porcia und Nerissa; Tellheims edle tat entspricht Antonios guter tat. Tellheim hat aber auch züge von Hamlet geerbt. Das liebesmotiv stammt aus *Othello;* Tellheims ehrbegriff ist derselbe wie der des Mohren, Minna gleicht auch Desdemona. Das ringmotiv in *Minna* entspricht dem taschentuchmotiv im *Othello* (denn *das taschentuch in Othello hätte ebensogut ein ring sein können* [s. 133]), anderseits aber kommt es auch aus dem ringmotiv im *Kaufmann.*

Ganz ähnlich werden auch *Emilia Galotti* und *Nathan* zerstückelt, und die motiv- und paralleljagd feiert triumphe — freilich meist nur vermeintliche, nicht wirkliche.

Auch der zweite band, Goethe, bringt eine fülle von überraschungen. Was man längst weiß, wird mit großer breite vorgetragen; an widersprüchen fehlt es nicht. So heißt es im vorwort s. VII: »*Und so ist Goethes stellung zu Shakespeare längst weit eingehender erörtert und zu klären versucht worden, als dies bislang bei Lessing der fall gewesen.*« S. IX dagegen steht: »*In welcher weise und in welchem maße Goethes einzelne dichterwerke die einwirkung Shakespeares erkennen oder vermissen lassen, wie er ihn gegebenenfalls genutzt hat, ist bislang kaum mehr erforscht und beachtet worden als dies bei den Lessingschen meisterstücken der fall war.*« Die beweisführung geht im übrigen darauf hinaus, zu zeigen, daß Goethe eigentlich gar nichts erhebliches selbst gedichtet, sondern so ziemlich alles bedeutende aus Shakespeare entnommen hat. Was über *Goethe* und *Werther* gesagt wird, ist, soweit es richtig ist, bekannt, soweit es neu ist, nicht stets zutreffend. Faust ist im ersten teil Hamlet und Macbeth, Egmont ist Hamlet. Bei besprechung des *Wilhelm Meister* werden Goethes berühmte ausführungen über *Hamlet* als völlig verfehlt und verständnislos gebrandmarkt, während sonderbarerweise derselbe *Hamlet* von Goethe für den *Faust* richtig (im sinne B.s) verstanden wurde und vorbildlich wirkte. Die ausführungen über *Iphigenie* und *Tasso* gehören zunächst nicht unmittelbar zum thema, sodann zeigen sie einen außerordentlich merkwürdigen mangel an verständnis für die dichtungen. So schließt zb. *Iphigenie* für B. mit einer *verblüffenden wendung* (s. 149). S. 154 heißt es: *Über das »verteufelt humane«, welches er [Goethe] ihr in so übervoller dosis eingeimpft hat, ist das tragische des stoffes, die tragödie als solche, einfach zum teufel gegangen*; wobei es B. auf die tatsache, daß die dichtung überhaupt keine tragödie, sondern ein schauspiel ist, gar nicht ankommt. Die sprache darin ist ihm *schönrednerei und französische rhetorik* (s. 157). Die heilung des Orest ist ein *humanitätsexzeß*. — Vom *Tasso* wird gesagt (s. 173): *Wie passiv, wie ganz nur beschauliches dasein, wie ausgleichend und friedlich spielt sich hiergegen* [dh. im vergleich zum Hamlet] *alles in Goethes »Tasso« ab.* Das werk klingt zudem *jammervoll* aus (s. 174). Die große entdeckung, daß sich im *Tasso* zum teil Lenzens schicksal widerspiegelt, ist übrigens auch schon vor B. gemacht worden. — Die hexenküche

im *Faust* wird gänzlich auf die hexenszenen im *Macbeth* zurückgeführt, und der zweite teil des *Faust* wird im wesentlichen aus dem *Sturm* hergeleitet. Gerade bei besprechung der Faustdichtung tritt die einseitigkeit des verfassers besonders stark hervor. Von der ungeheuren kompliziertheit derselben, von der gewaltigen mannigfaltigkeit der quellen und anregungen, die auf sie eingewirkt haben, wird so gut wie nichts erwähnt, nur Shakespeare. — Von den neuen aufschlüssen über diesen selbst ist am eigenartigsten B.s erklärung, daß *Sturms.* »*Caliban versinnbildlicht die rohe volksmenge im theater und zugleich die rohen volksstücke, an denen der pöbel sein gefallen findet*« (s. 263). »*Miranda ist die versinnbildlichung von Shakespeares dramatischer dichtung, Ferdinand die schauspielkunst, mit der die dichtung, um sich zu verwirklichen, sich vermählen muß* (s. 265). *Prospero ist der dichter und zwar der bühnendichter* (s. 256). Das stück als ganzes *hat das wesen des dramas, das drama als solches, wie Shakespeare es gefaßt wissen wollte, zum gegenstande*« (s. 268).

Wie in den hauptzügen der darstellung finden sich auch im einzelnen recht viele fehler und ungenauigkeiten. S. VII heißt es, Goethe habe vom frühjahr 1765 an in Leipzig studiert; er ging aber erst Michaelis 1765 dahin. — Wielands anmutige philosophische dichtung heißt *Der Musarion* (s. 4), obwohl Musarion ein femininum ist. — *Winkelmann* wird s. 7 so statt *Winckelmann* gedruckt. — S. 23 steht, daß Goethe bei Herder in Straßburg Englisch lernte; er lernte es aber schon als knabe in Frankfurt. — S. 45 wird gesagt, daß im *Götz* die grundstimmung, die darin zum ausdruck kommende gesinnung shakespearisch sei; sie ist aber deutsch. — S. 48 wirft folgender satz ein merkwürdiges schlaglicht auf B.s Shakespeare-verständnis: »*In den beiden teilen Heinrichs IV. wird, obgleich es sich um die regierung Heinrichs IV. und die entwicklung Heinrichs V. zu einem musterkönige, um das schicksal des vaterlandes handelt, die Falstaff-episode zum hauptinhalt, jedenfalls zum wirksamsten bestandteil des dramas. An Heinrich V. wird, da Falstaff dahin ist, das interesse des dichters selbst, obgleich er seinen musterkönig vorführt, so weit erlahmen, daß er das stück in die wirkliche Historie überleitet und im sande verlaufen läßt.*« — S. 51 hat Goethes »Götz« entschieden hamletsches gepräge, nicht in bezug auf die charaktere, wohl aber in bezug auf den gegenstand. — S. 64 steht folgendes urteil über *Faust:* »*Goethe knüpfte zu unmittelbar an das deutsche volksspiel an, um seinen Faust, wie*

er es letzten endes plante, retten zu können. Er verstrickte sich zudem in die Gretchentragödie. Faust . . . . kann unmöglich der hölle entrinnen. Damit war Goethe derart in die sackgasse geraten, daß er keinen ausweg mehr sah und daher . . . 1790 es bei Faust als fragment bewenden lassen wollte.« Ebenda *»wird Gretchen der Ophelia in wesenart und schicksal so ähnlich, daß sie deren schwester sein könnte«*. — S. 68 und 82 wird Goethes bekanntes singspiel *Claudine auf [*statt *von] Villa Bella* genannt. Eine besonders schöne parallele zwischen *Hamlet* und *Egmont* sind die trommelwirbel am schlusse der stücke (s. 72). — S. 89 wird uns Goethes singspiel *Jery und Bätely* als *Järi und Bätele* vorgestellt. — Mit dem *Neuen Pausanias [*statt *Pausias!]* s. 192 sei diese blütenlese geschlossen, die sich leicht vervielfachen ließe.

Der dritte band, Schiller, ist der umfangreichste, leider. Wenn das vorwort s. VII sagt, das verhältnis Schillers zu Shakespeare sei von der literaturgeschichte im großen und ganzen längst in rechnung gezogen, so ist das richtig; wenn es aber zwei zeilen weiter heißt, trotz der bibliothek von spezialstudien und zusammenfassender monographien seien die näheren beziehungen zwischen den beiden so gut wie unerforscht, so ist das erheblich falsch und im wesentlichen nur ein beweis dafür, daß B. von der »Bibliothek der spezialstudien« nicht viel gelesen hat. Von B.s angeblich neuen feststellungen ist auch hier der größere teil nicht neu, und die neuen sind zumeist nicht haltbar. Die urteile über Schiller sind womöglich noch seltsamer als die über Goethe. So ist ihm in *Maria Stuart* die große streitszene zwischen den beiden königinnen lediglich ein *aufregender zwischenfall* (s. 267); der schlußsatz in diesem drama wirkt nach ihm tragikomisch, wir müssen darüber — lächeln (s. 274). — Der schluß des *Wallenstein* ist *nichts als ein theatercoup,* der *dem spiel eine schiefe wendung gibt. — Wallensteins tod* ist *seinem inhalt nach mehr schauerstück als tragödie* (s. 275). — In der *Braut von Messina* ist *stellenweise ein wahrer Gallimatthias* festzustellen. — *Tell* ist von seinen dramen *das schwächste, flüchtigste, unhaltbarste . . . seiner handlung nach unlogisch, in charakteristik und psychologie oberflächlich und widerspruchsvoll, ohne zureichende tiefe und wahrheit* (s. 447). — Wäre *Demetrius* vollendet worden, so wäre er *eine rechte schicksalstragödie, ein wahres schauerstück geworden.*

Von den beobachtungen über Schillers abhängigkeit von Shakespeare sind, abgesehen von den altbekannten tatsachen (wie zb. in

bezug auf die jugenddramen), besonders bemerkenswert B.s ansichten über die anlehnung der *Maria Stuart* an *König Johann* (13. abschnitt) und über das verhältnis der *Jungfrau von Orléans* zu Shakespeares Pucelle in *Heinrich VI.* B. will im gegensatz zu der zurzeit wohl ausschließlich herrschenden meinung nachweisen, daß Shakespeare bereits die jungfrau als heldin aufgefaßt und dargestellt habe; freilich ist dabei nicht erkennbar, wie er über die bekannten zahlreichen verunglimpfungen, denen sie dort ausgesetzt wird, hinweg kommt, zumal er selber eine ganze menge davon anführt. Schillers *Jungfrau* ist gegen Shakespeares werk natürlich etwas ziemlich klägliches, obwohl sie sogar einen teil ihrer wesensbeschaffenheit vom *König Lear* entlehnt hat (s. 382).

Mit diesen ausführungen über den sachlichen inhalt des werkes mag es sein bewenden haben. So wenig überzeugend auch das ist, was B. bietet, so wird dennoch, wer fernerhin das thema der gegenseitigen beziehungen zwischen Shakespeare und unsern klassikern behandeln will, an ihm nicht ganz vorübergehen dürfen, da der als vergleichsmaterial beigebrachte stoff immerhin verwendbar ist, wennschon scharfe kritik auf schritt und tritt geübt werden muß.

Zum schluß ist noch darauf hinzuweisen, daß auch stil und darstellung einen recht unerfreulichen eindruck machen; zu den störendsten eigentümlichkeiten gehört des verfassers gewohnheit, im futurum zu erzählen, was vermutlich eine besondere hervorhebung oder-feinheit bedeuten soll. Unangenehm wirken auch zahlreiche wiederholungen, wie zb. der *Dichterkönig*, die stereotype wendung *Will of all Wills* oder das wort *wiederspiegeln*, das zumeist noch in dieser falschen form gedruckt ist. Fremdwörter — häßliche und sehr entbehrliche — sind in erdrückender fülle vorhanden; von beispielen soll hier abgesehen werden, obwohl manche noch dazu einfach falsch gebraucht werden wie die formen *projezieren, konzepieren, exstase.* Auch deutsche wörter finden wir entstellt oder falsch gebraucht, zb. *menschtum* oder *vordem* statt *bevor.* Eine besondere vorliebe ist auch für sätze vorhanden, die gar keine sind, insofern satzteile oder nebensätze, insbesondere relativsätze als selbständige sätze gebraucht werden, zb. II 107 *Oder an das talgfaß Falstaff.* Endlich mangelt es auch nicht an stilblüten aller art, von denen aber nur drei hier als belege dastehen sollen. I 253: *Emilia* [Galotti], *die nicht wie Desdemona als gattin mit ihrem Othello* [d. i. Emilias vater] *ein leib und eine seele ist, aber nicht ihr eigener vater sein kann, löscht im*

letzten atemzuge die »lüge« . . . aus. — II 179: *Iphigenie soll nur den witwer, dessen einziger sohn als jüngling dahingegangen ist, trösten und zu neuer nachkommenschaft verhelfen!* — II 150: *Daß sie es trotzdem über Thoas gewinnt, die geplante überlistung nachzusehen und sie unbehelligt davonziehen zu lassen, bekundet wahrlich kein barbarenherz.*

Königsberg i. Pr. Hermann Jantzen.

Charlotte E. Morgan, Ph. D., *The Rise of the Novel of Manners.* A Study of English Prose Fiction between 1600 and 1740. (Columbia University Study in English.) New York, Columbia University Press, 1911. 271 ss. Pr. $ 1,50.

Eine studie, die sich mit dem roman des 17. jahrhunderts beschäftigt, verlangt von dem verfasser ein ungewöhnliches maß entsagungsvoller arbeit. Handelt es sich doch um ein gewaltiges gebiet, das nur wenige zu beackern für wert halten, und das nur geringe frucht zu geben verspricht. Fleiß und belesenheit der verfasserin sind groß, auch zur analyse reicht die kraft aus, aber bei der synthese versagt sie angesichts des spröden, nicht leicht unter höhere gesichtspunkte anzuordnenden materials.

Weiter ist der verfasserin das werk von Dibelius über »Englische romankunst« unbekannt geblieben, durch das sie wertvolle richtlinien für ihre arbeit hätte gewinnen können. Da bei ihr Defoe und Richardson den endpunkt, bei Dibelius den ausgangspunkt bilden, hätte sie mit verhältnismäßig geringer schwierigkeit das große, nun doch ungelöst gebliebene problem anfassen können, wie weit der große roman des 18. jahrhunderts im 17. bereits vorgebildet war. Auch der anschluß an das 16. jahrhundert wird nur unvollkommen erreicht. Was über die ritterromane, ihr fortleben, den griechischen roman, die Arcadia oder den Euphues gesagt wird, stammt aus zweiter hand. Erst bei der besprechung der heroisch-galanten romane und der rolle, welche die *Anti-Romances* bei der umwälzung des geschmacks nach der bürgerlich-humoristischen richtung hin gespielt haben, beginnt das urteil ein selbständiges zu werden.

Sobald die verf. zum eigentlichen thema kommt, wählt sie den bei der fülle der erscheinungen einzig gangbaren weg, die erzeugnisse nicht streng chronologisch, sondern in der hauptsache nach arten zu gruppieren. Im einzelnen erfahren wir manches neue, aber es fehlt zu oft an der nötigen präzision und an der

historischen verknüpfung. Lehrreich ist der abschnitt über den historischen roman im 17. jahrhundert. Nicht überzeugend gezeichnet sind die übergangsstufen zwischen intriguenroman und sittenroman; kennt doch schon das 16. jahrhundert ganz ähnliche erzeugnisse wie die hier aufgeführten; gut dargestellt ist dagegen der einfluß der restaurationskomödie auf den roman und die einwirkung der »Briefe einer portugiesischen nonne«. Dankbar sind wir auch für die schilderungen von der wirksamkeit einer Mrs. Behn, Mrs. Manley, Mrs. Haywood, Mrs. Barker, Mrs. Aubin, die uns anschaulich vor augen führen, daß die dominierende rolle der frau auf dem gebiete des sittenromans nicht erst mit dem ende des 18. jahrhunderts beginnt. Aus diesen kapiteln wird auch der mit dem gegenstand vertraute leser neue kenntnisse und anregungen empfangen. Auch der anteil, den die memoirenwerke, briefe, sozialen schriften und besonders die *characters* bei der entstehung des sittenromans gehabt haben, ist überzeugend dargestellt, wenn man auch im einzelnen die präzision wieder des öfteren vermissen wird.

Auf den darstellenden teil folgt ein mehr als neunzig seiten umfassendes chronologisches verzeichnis von werken der erzählenden prosa aus der zeit zwischen 1600—1740, das auch vereinzelt kritische bemerkungen enthält. So verdienstlich ein derartiger versuch einer bibliographie ist, auch hier bringt die verfasserin nicht das volle, für die aufgabe notwendige rüstzeug mit. So fleißig material aus den verschiedensten quellen herbeigetragen ist, so sind doch einige der wichtigsten hilfsmittel wie Hazlitts *Handbook* und *Collections and Notes* übersehen, zum andern des öfteren veraltete und unsichere gewährsmänner benutzt worden; selbst das Stationer's Register und der katalog des Britischen museums sind nicht ausreichend herangezogen. Ohne gewissenhafte ausnützung dieser hilfsmittel konnte das ganze verzeichnis aber von vornherein nur flickwerk sein. In den späteren partien, wo die verf. sich besser auskennt, ist das verzeichnis auch so noch imstande, gute dienste zu leisten, in den früheren partien versagt es dagegen vollständig; weder versteht man da die prinzipien, nach denen die erscheinungen ausgewählt werden, noch wird irgendwie geschieden zwischen der ersten auf uns gekommenen und der ersten gesicherten, oft viel früheren, ausgabe eines werkes. Um nur ein paar beispiele zu geben: Der unter dem jahre 1612 verzeichnete *Mervin* ist bereits 1596 erschienen, die unter dem

jahre 1620 verzeichnete *History of Friar Rush* bereits vor 1584, die unter dem jahre 1632 erschienene *History of George à [?] Greene* um 1590, wobei noch zu bemerken ist, daß das letztgenannte werk nichts mit Richard Johnson zu tun hat. Unter 1635 wird eine *History of Blanchedyne* verzeichnet, die offenbar nichts anderes ist als ein neudruck von Caxtons *Blanchardine and Eglantine*. Von der unter dem jahre 1605 verzeichneten *History of Evoradmus* (i. e. Evoradamus) liegt ein exemplar in der John Rylands Library in Manchester. Eine weitere aufzählung von irrtümern hätte keinen wert. Ist doch der ganze bibliographische teil überflüssig geworden durch das eben erschienene vortreffliche werk von Arundell Esdaile: A List of English Tales and Prose Romances printed before 1740, London, Bibliographical Society, December 1912 (in wirklichkeit März 1913).

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

Frank Miller, *The Poets of Dumfriesshire*. Glasgow, James Maclehose and Sons, 1910. VII und 343 ss.

Millers reifes und reichhaltiges buch enthält die literaturgeschichte einer schottischen provinz, aber einer provinz, die seit der aufrichtung des kreuzes von Ruthwell bis zu lord Alfred Douglas, dem freunde Oscar Wildes, häufig zeugin literarischer ereignisse war, die über ihre grenzen hinaus anteilnahme zu erregen vermocht haben. Hier besang Henry der Minstrel die taten des nationalhelden William Wallace, entstand manche gewaltige grenzerballade, wurden zum ersten mal lieder gesungen wie *Fair Helen of Kirkconnel* und *Annie Laurie*. Dumfriesshire war die heimat des 'admirable' James Crichton, der vorfahren Ben Jonsons, Thomas Blacklocks, William Mickles, Thomas Carlyles und Charles Kirkpatrick Sharpes, es war das land, das Burns acht jahre seines lebens hindurch beherbergt und nach deren ablauf ihm die letzte ruhestätte bereitet hat. Und wenn auch die namen und werke späterer dichtergenerationen, deren leben und schaffen Miller in dem abschließenden kapitel seines buches in großer vollzähligkeit an uns vorüberziehen läßt, fernerstehende im wesentlichen nur wenig zu näherem eingehen auf sie anregen wird, so zeugen doch auch sie für ein ungewöhnlich starkes fortleben literarischen interesses und literarischer traditionen, insbesondere solcher volkstümlicher art:

The air is full of ballad notes
Borne out of long ago. —

Das werk zerfällt in folgende zehn kapitel: I. Early Poets (zusammenfassend bis zur mitte des 17. jahrhunderts); II. Old Historical Ballads[1]); III. Miscellaneous Old Ballads and Songs; IV. Covenanting and Jacobite Verse (kap. 2—4 enthalten, nach des verfassers eigenem hinweis, das kernmaterial des buches, volkstümliche dichtung 'to which the student must go for what is vital in the history and characteristic in the literature of the Western Border'; V. The Classic School (Blacklock[2]), Mickle); VI. Burns and other Poets in the Vernacular (darunter Maria Riddell, John Mayne und Burns's ältester sohn Robert, gest. 1857); VII. Georgian Balladists (balladennachahmungen[3]), C. K. Sharpe, Allan Cunningham); VIII. Various Georgian Versifiers (beiträge zum *Nithdale Minstrel,* 1815, John M'Diarmid, Henry Scott Riddell, Susannah Hawkins); IX. Carlyle and his Circle (Edward Irving, Thomas Aird); X. Latter-Day Poets (bis zur gegenwart herabreichend). Die biographische darstellung wird in allen kapiteln durch auszüge aus den werken der besprochenen dichter aufs willkommenste belebt und bereichert. Ein mit großer sorgfalt ausgearbeiteter index beschließt den band.

Die herstellung solcher anthologien geschieht oft in so unoriginelle und oberflächlicher weise, so ganz im sinne des bequemen alltagslesers und des geldbeutels unberufener kompilatoren, daß auf den durchaus anders gearteten charakter des Millerschen werkes hier nachdrücklich hingewiesen werden muß. Sichere beherrschung auch der einschlägigen kontinentalen literarhistorischen forschung fällt angenehm auf. Darüber hinaus hat der verfasser keine mühe gescheut, die von ihm zu behandelnden denkmäler aus erster hand zu studieren, und zu den mitunter schwer erreichbaren, in privatbesitz vergrabenen quellen vorzudringen. Auf diese weise erhalten wir in ungewöhnlicher fülle aufklärung über scheinbar nicht immer erhebliche teile des zu verarbeitenden materials, und doch ist dieser antiquarische geist, dem auch das geringste sorgfältiger beachtung wert erscheint, zur restlosen lösung einer solchen aufgabe unerläß-

[1]) Hierzu Millers aufsatz *The ballad of Kinmont Willie,* Archiv 127, 198—208.

[2]) Hierzu Miller in The Scottish Historical Review, Jan. 1907, ss. 205—212.

[3]) Zur ergänzung dieses und des 3. kapitels vgl. Millers kürzlich erschienene abhandlung *The Glenriddell ballad ms.,* Archiv 128, 79—86.

lich. Aus zahlreichen einzelheiten entsteht ein überaus lehrreiches, mit vielen neuen zügen ausgestattetes gesamtbild. Es hätte Millers versicherung nicht bedurft, um zu erkennen, daß zu seiner Herstellung viel zeit und angespannte, selbständige forschung aufgewendet wurden. Ich verweise, um einige beispiele seines eindringenden verfahrens aufs geratewohl herauszugreifen, auf die untersuchung über die verfasserschaft der satirischen *Elegy in Memory of that valiant Champion Sir Robert Grierson of Lag,* die mit gewichtigen gründen dem schulmeister William Irving von Hoddam zugeschrieben wird (gest. 1782). Eine probe aus der kulturhistorisch wichtigen, scharfen dichtung mit ausführlichem kommentar findet sich auf s. 101—105. Zu Blacklocks gedichten erhalten wir ungedrucktes aus mss. des Annan Mechanics' Institute und den papieren der mit Blacklock verschwägerten familie Duncan[1]) (s. 121—125), womit Miller bereits früher gemachte wertvolle mitteilungen über den Gönner Burns's ergänzt (s. oben s. 303 anm. 2) und dem bild, das wir uns auf grund der landläufigen ausgaben von dem blinden poeten machen können, größere lebendigkeit verleiht. Bei Carlyle interessiert uns der nachweis, daß das gedicht *Drumwhirn Bridge* tatsächlich ihn zum verfasser hat, was sich bisher nur vermuten ließ. Es entstand in Craigenputtock im November 1832 und wurde von Carlyles freund Archibald Glen nach seinem diktat aufgezeichnet. Der von Miller mitgeteilte text (s. 252—253) stammt aus dem besitze der tochter Glens.

Auf s. 81—85 wird die überlieferung des liedes *Annie Laurie* (anfangszeile: *Maxwelton banks are bonnie)* nachgeprüft und dargestellt, nach Miller 'the most famous of the early lyrics of Dumfriesshire'. Die tradition führt es bis in das ausgehende 17. jahrhundert zurück. Doch erscheint es im druck nicht vor C. K. Sharpes *Ballad Book* (1823), s. 107—108. Aus den von Sharpe über den ursprung des liedes angestellten nachforschungen, die allen späteren angaben darüber als grundlage dienen[2]), teilt Miller wieder einiges nach Sharpes originalhss. mit, so besonders auch den frühesten text des liedes selbst. Er unterscheidet sich allerdings nur unwesentlich von dem des *Ballad Book.* Die zweifel, die über das alter des liedes geäußert wurden, will Miller nicht zu recht be-

[1]) Henry Duncan, pfarrer in Ruthwell, 1774—1846, verdanken wir die aufstellung des berühmten kreuzes (ss. 1 ff. und 258—262).

[2]) S. G. F. Graham, *The Songs of Scotland*, III 24—25, 167, 181—182.

stehen lassen. Nur habe es sich nicht, so meint er, mit der pietät der familie Annie Lauries vertragen, ein lied in freien umlauf zu setzen, dessen zweite strophe (nach der hs.) diesen wortlaut hatte:

She's backit like a Peacock,
She's breastit like a Swan,
She's jimp about the middle,
Her waist ye may weill span;
Her waist ye may weill span,
And she has a rolling eye,
And for bonnie Annie Laurie
I'l lay down my head and die.

Gegenüber dem einwande, daß augenscheinlich weder Burns, noch Herd, noch Cromek, noch der herausgeber des *Nithsdale Minstrel*, William Dunbar, etwas von dem liede gewußt hätten, erkennt Miller in der zweiten strophe von Burns's *Beware o' Bonie Ann*[1]) eine deutliche nachahmung der eben zitierten verse:

Her een sae bright like stars by night,
Her skin is like the swan.
Sae jimply lac'd her genty waist
That sweetly ye might span.

Indessen ist die fraglos vorhandene ähnlichkeit des wortlautes nicht beweiskräftig, denn die angeführte zweite strophe von *Annie Laurie* findet sich in der alten, seit 1768[2]) in liederbüchern vorliegenden fassung von *John Anderson, my Jo,* die Burns seiner privatsammlung fescennischer texte einverleibt hat. Sie wurde von unberufener hand um 1800 aus Burns's nachlaß in den *Merry Muses of Caledonia* veröffentlicht. Die betreffende strophe ist die letzte des aus sechs strophen bestehenden gedichtes und lautet:

I'm backit like a salmon,
I'm breasted like a swan,
My wame it is a down cod,
My middle you may span;
From my crown until my tae, John,
I'm like the new-fa'n snow;
And 'tis a' for your conveniency,
John Anderson my jo[3]).

Da sich die strophe dem alten *John Anderson* gleichwertig anschließt, zu der ersten von *Annie Laurie* hingegen nicht recht

---

[1]) Centenary Ed. III 46, 338.

[2]) Ebenda III 349.

[3]) Vgl. den neudruck der *Merry Muses of Caledonia*, 1911, ss. 70—71. Auf den zusammenhang hat richtig bereits Graham, aao. s. 25 anm. hingewiesen, was Miller übersehen zu haben scheint.

passen will, so bin ich gegen Miller der ansicht derer, die *Annie Laurie* in der vorliegenden gestalt eher dem beginnenden neunzehnten als dem ausgehenden siebzehnten jahrhundert zuweisen möchten [1]).

Indem ich nach dieser abschweifung Millers buch mit allem danke, der seiner vielfach anregenden arbeit gebührt, zur seite stelle, kann ich es nicht unterlassen, eines mannes zu gedenken, dessen selbstlos freundschaftlicher unterstützung Miller vieles vom wertvollsten verdankt, das er uns mitzuteilen in der lage ist. Mr. William Macmath, Edinburgh, "the late Professor Child's indefatigable helper in the compilation of *The English and Scottish Popular Ballads*" [2]) hat aus seiner unvergleichlichen sammlung von hss. und abschriften — abschriften, denen Child im vorwort zum zweiten bande seines balladenwerkes das lob gespendet hat, ihre genauigkeit sei durch photographische wiedergabe nicht zu übertreffen — unermüdlich dunkle stellen aufgeklärt, neue fassungen von balladen und liedern beigesteuert, den literarischen nachlaß C. K. Sharpes, soweit er sich in seinem besitze befindet, Miller zur verfügung gestellt und dem werke noch viele andere dienste geleistet, die in und unter dem texte von stelle zu stelle gebührend anerkannt werden. Die wissenschaft kann männern wie Macmath nicht dankbar genug sein. Bei ihnen geht der enthusiasmus des forschens hand in hand mit der größten uneigennützigkeit in der verwertung ihrer durch jahrzehnte vervollständigten sammlungen, verbindet sich antiquarische neigung aufs natürlichste mit leidenschaftlicher liebe zu aller heimatlichen literatur. Mit freude und ehrfurcht begegnet man der von hohem alter ungebrochenen persönlichkeit des freundes Childs, sei es in den staubigen räumen und auslagen seines lieblingsbuchhändlers in George Street, sei es in seiner freundlichen häuslichkeit am entlegenen Hamilton Place, oder in den seiten eines so inhaltsreichen und fördernden buches, wie der Dumfriesshire-literaturgeschichte Frank Millers.

Basel. Hans Hecht.

Paula Lutonsky, *Arthur Hugh Clough.* (Wiener beiträge z. engl. philol. 39.) Wien und Leipzig, Braumüller, 1912.

Die vorliegende dankenswerte arbeit zeichnet nach kurzer einleitung in glattem, unpersönlichem stil ein chronologisches bild

[1]) Ein anderes, von Miller bruchstückweise mitgeteiltes gedicht, *The Duke of Milk*, bringe ich unter den Miszellen dieses heftes zum vollständigen abdruck.

[2]) Miller, Introductory Note, s. VI.

von dem leben und wirken des in Deutschland noch so wenig, zu wenig bekannten dichters A. H. Clough. Es ist für einen solchen ersten versuch fast selbstverständlich, daß die gedankenschwere dichtung Cloughs nicht au fond behandelt werden konnte, und wir oft farbigen vordergrund für wesentlicheres hinnehmen müssen. Doch finden sich für tieferes studium schon manche andeutungen und hinweise.

Neben der auf seite 1 in form einer fußnote angegebenen literatur hätten noch: Hudson W. H.: Studies in Interpretation, London 1896 und Bagehot: Literary Studies, London 1906 mit vorteil benutzt werden können. Die überreichen fußnoten, die sich fast auf jeder seite finden und sich zum teil gut in den laufenden text hätten verweben lassen, gereichen der arbeit allerdings nicht zum schmuck. Daß es s. 45 *vocation* statt *vacation* und s. 55 *Shakespeare* statt *Shakspeare* heißen muß, will ich nur anmerken.

Das erste kapitel behandelt »des dichters zeitalter«, die frühvictorianische ära mit ihren geistigen und materiellen strömungen, ihren philosophischen und naturwissenschaftlichen errungenschaften und ihren religiösen und sozialen gärungen, als deren 'truest expression' das lebenswerk Cloughs erscheint. Die folgenden kapitel erzählen in anziehender form die äußeren und inneren erlebnisse des dichters: von seiner jugendzeit in England, in Amerika, seinem schulleben in Chester und Rugby, seinem wirken in Oxford, London und Amerika, und seinen reisen in Schottland, Frankreich und Italien. Im zusammenhang mit diesen äußeren lebensumständen werden die einzelnen dichtungen 'The Bothie of Tober-na-vuolich', 'Ambarvalia', 'Amours de Voyage', 'Dipsychus' und 'Mari Magno' inhaltlich, formell und biographisch gewürdigt, einige textproben gegeben und in konventioneller weise die einflüsse angedeutet, die auf des dichters entwickelung eingewirkt haben: Longfellow, Goethe, Strauß, Chaucer usw. Der einfluß dr. Arnolds ist allerdings nicht genügend betont worden. Was Arnold seinen jungen vor allem beibrachte, war neben dem gefühl der persönlichen verantwortlichkeit eine ernste und würdevolle auffassung des wissens und lebens als gegenstandes tiefer probleme und hoher, wenn auch oft mysteriöser ziele. Diese lehren, so segensreich sie bei dem eingewurzelten, naiven realismus der englischen jugend für gewöhnlich waren, führten doch bei dem intelligenten, empfindsamen und grüblerischen Arthur, dem lieblingsschüler Arnolds,

dahin, das leben zu ernst, zu kritisch zu nehmen. Daher sein feuriges parteiergreifen erst, als anhänger Arnolds, gegen, dann, als siegesbeute der überlegenen Newmannschen dialektik, für die oxforder lehren, dann wieder sein zweifeln, das zweifeln des selbständigen denkers, und zuletzt seine absagung, die absagung des ehrlichen, überzeugten an alle konfessionelle rechtgläubigkeit, und seine ganze zweifelnde, fragende, denkende dichtung.

In den rahmen der vorliegenden arbeit ließ sich vielleicht nicht alles interessante und gewichtige von Cloughs werken spannen. Doch hätten die prosawerke im zusammenhang, wenn auch nur kurz, erwähnt werden sollen. Denn die briefe und Essays ergänzen und erhellen die ideen seiner dichtungen und werfen willkommene schlaglichter auf seinen charakter als dichter und mensch. Der stil ist, abgesehen von dem Essay über Newmanns "Soul", wo er sich auf Carlyleschen stelzen bewegt, klar und ungekünstelt, und in rhythmischer sicherheit ziehen die festgebauten, akademisch gegliederten perioden in luftiger höhe dahin. Als beitrag zur charakterisierung des dichters entnehme ich den briefen das folgende. Dasselbe schiff trägt Clough und Thackeray nach Amerika. Nichts ist da natürlicher, als daß man in den tagebuchartigen aufzeichnungen Cloughs nach gedankensplittern eines geistigen austausches der beiden dichter späht. Aber man findet nichts. Der humoristisch-satirische gesellschaftsmensch und der philosophisch-grübelnde dichter haben einander nichts zu sagen. Aber dann trifft Clough Emerson, und jetzt lesen wir: "Loads of talk with Emerson all the morning . . ."

Auch die gedichte biblischen inhalts, zb. die "Fragments of the Mystery of the Fall" mit versen, die oft in epigrammatischer schärfe die grundanschauungen des dichters aussprechen und mit ihrer originellen rationalistischen auffassung: Adams als des beschwichtigenden vaters und humorvoll räsonierenden freidenkers, Evas als der verängstigten schwachen büßerin, Abels als des selbstgerechten frommen und Kains als des aufbegehrenden, wissens- und tatendurstigen Cholerikers, des Lieblings Adams, hätten nach meinem geschmack mehr als bloße erwähnung verdient.

Die letzte zeile des inhaltsverzeichnisses lautet: Cloughs bedeutung. Im text fehlt eine solche überschrift, und auch die ausführung des gedankens wünscht man etwas umfassender und nicht

nur unter beziehung auf Wordsworth und M. Arnold. Cloughs poesie verdient eine würdigung an sich selbst. Sie gibt uns zwar nicht endgültige antwort auf die großen fragen des lebens, löst kein einziges dieser ewigen rätsel und stößt auch sonst kein tor zu neuen glückslanden auf. Aber mehr intellektuell als leidenschaftlich und phantasiebeschwingt, bietet sie gebildeten lesern die feinsten, zum denken anregenden reize und bestärkt uns in ihrer mutigen skepsis in dem glauben, 'Twill all be well'.

London, im Februar 1913. H. Lötschert.

Ludwig Richter, *Swinburnes verhältnis zu Frankreich und Italien*. (Münchener beiträge zur romanischen und englischen philologie. Hrsg. von H. Breymann und J. Schick. 51. heft.) Leipzig, A. Deichert, 1911.

Dieses buch stellt einen schätzenswerten beitrag zu der literatur an, die sich mit den beziehungen zwischen England und dem kontinent im vorigen jahrhundert beschäftigt. Aus Italien kam die eingebung des D. G. Rossetti, aus Frankreich stammt die heutige symbolistische bewegung in der lyrik und in der dramatischen dichtkunst. Swinburne fühlte in starkem maße die fremden einflüsse; er hatte die scharfe empfindsamkeit, die den lateinischen rassen eigen ist; daher folgte er bald den spuren der Preraffaeliten. Zu gleicher zeit besaß er den für die Kelten charakteristischen geschmack für unbestimmte, prunkvolle bilder, für traumlichter, strahlende visionen und jenen sinn für den naturzauber, welchen Matthew Arnold bei seinem studium der keltischen literatur so scharf wahrgenommen hat. Swinburne brachte also diese beiden bestrebungen zu ihrer höchsten entwicklung, und den kontrast, welchen wir bei Rossetti zwischen der tragischen auffassung des lebens und einer sehnsucht nach intellektueller schönheit bemerken, finden wir in Swinburnes werken stark betont. Richter beschäftigt sich mit diesen einflüssen; sein buch ist in drei teile geteilt: der erste bezieht sich auf die erziehung und auf die reisen des dichters in Frankreich und Italien; der zweite gibt eine übersicht über Swinburnes studium der italienischen und französischen literatur und untersucht ausführlich, wieviel seine kunst jenen literaturen verdankt; der dritte teil legt die ansichten des dichters über die französische und italienische politik dar.

Richter zitiert eine stelle aus den *Essays and Studies* (p. 260;

Richter s. 73): Aeschylus, Dante, Michel Angelo, Shakespeare, Milton, Goethe, Hugo are gods at once and giants . . .; wir bemerken, daß Dante auch in band VI 45 und in band II 268 erwähnt wird.

The soul, we know,
Now sits on high where Alighieri sits
With Angelo.

. . . . . .
Halls that saw Dante speaking, chapels fair
As the outer hills and air,
Praise him who feeds the fire that Dante fed, . . .

In dem gedichte *In Guernsey* [V 190] erinnert der zweite vers des IV. Rondels an die worte, welche über der höllentür stehen, und vers 9 desselben Rondels erinnert uns an die glühenden gräber, welche Dante in Dite gesehen hat.

Nay, then, what flames are these that leap and swell
As 'twere to show, where earth's foundations crack,
The secrets of the sepulchres of hell
On Dante's track?

Man könnte bemerken, daß die verse des dichters auf Fontebranda [II 269] an die worte Dantes erinnern:

Per Fontebranda non darei la vista.

. . . . . .
Praise him, o Siena, and thou her deep green spring,
O Fonte Branda, sing.

In dem gedichte *The Statue of Victor Hugo* [V 223] stellt Swinburne die schwierigkeit fest, den verzückten, von geistigkeit durchglühten ausdruck des dichters darzustellen. »Nicht einmal Phidias,« sagt er, »nicht einmal Michelangelo können es tun.«

Scarcely perfect praise of men man's work might merit,
Scarcely bid such claim to perfect stature grow,
Were his hand the hand of Phidias who shall rear it,
And his soul the very soul of Angelo.
Michael, awful angel of the world's last session, . . .

Bemerken wir, daß vers 5 sich auf die verteidigung von Florenz bezieht, als Michelangelo sich mit leib und seele der sache der freiheit hingab, indem er unermüdlich festungen und kriegsmaschinen zeichnete.

Thine it were,
Thine, whose heart was great against the world's oppression.

Man darf darauf hinweisen, daß das Sonett *In San Lorenzo* [II 172], an das Richter einige verse enthält, die eine fast wörtliche übersetzung der berühmten antwort Michelangelos auf das epigramm des Strozzi sind.

Thou knowest we would not do thee the despite
To wake thee while the old sorrow and shame were near;
We spake not loud for thy sake, and for fear
Lest thou shouldst lose the rest that was thy right, . . .
The happiness to sleep and to be stone:
Nay, we kept silence of thee for thy sake
Albeit we know thee alive, and left with thee
The great good gift to feel not nor to see.

Grato m'è il sonno e piú l'esser di sasso
Mentre che il danno e la vergogna dura; . . .
Non veder, non udir m'è gran ventura;
Però non mi destar: deh, parla basso.

Man bemerke, daß in Swinburnes übersetzung des epigramms von Strozzi an Michelangelo [III 243] das wort *benché* mit *since* übersetzt wird, wodurch also der sinn verändert ist:

. . . e benché dorma ha vita.
. . . and since she sleeps hath life like us.

Unter den malern wird auch des Sodoma gedacht, dessen malereien in der akademie von Siena Swinburne auf seite 165 II, und Richter in einer bemerkung in diesem band (s. 238) erwähnt. [Anstatt Bazzi hat die ausgabe 1905: Razzi.] Eine erinnerung an die fresken des 14. jahrhunderts in Italien wird in band I 253 erwähnt.

And either wall of the low corridor
Was dim with deep device of gracious things;
Some angel's steady mouth and weight of wings
Shut to his side, . . .

In bezug auf die beziehung Swinburnes zu den französischen literaten bemerken wir, daß er die bekanntschaft Taines machte, als der verfasser der *Histoire de la Littérature anglaise* nach London und Oxford kam [1]). Man könnte bemerken, daß Swinburne in *Ave atque Vale* [III 50] eine seite des künstlerischen temperamentes Baudelaires vernachlässigt hat. Das eigenschaftswort *mystic* [2]) allein bezieht sich auf diesen so bedeutenden charakterzug

[1]) Présenté à M. Swinburne, le poète; sés vers sont dans le genre de Baudelaire e de Victor Hugo; petit homme roux en redingote et cravate bleue, ce qui faisait contraste avec tous les habits noirs et cravates blanches; il ne parle que raidi, rejeté en arrière, avec un mouvement convulsif et continu . . .; très passionné pour la littérature française moderne, Hugo, Sthendal, et pour la peinture. Son style est d'un visionnaire malade qui, par système, cherche la sensation excessive. — Oxford, 4 Juin. 1871. — H. Taine, *Sa Vie et Sa Correspondence.* Paris, Hachette. 1905. Vol. III 145; IV 137, 279.

[2]) Out of the mystic and the mournful garden [XVIII].

des dichters von *L'Aube spirituelle*, diesen charakterzug, aus welchem der stoff zu mehreren seiner schönsten gedichte, wie *De Profundis*, entspringt[1]). Man könnte wahrhaftig sagen, daß Baudelaires seele, wie Théophile Gautier bemerkt[2]), aus zwei grundverschiedenen teilen zusammengesetzt war; die verse

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'Idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur,
Dans la brute assoupie un Ange se réveille.
Des Cieux Spirituels l'inaccessible Azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance d'un gouffre . . .

geben uns ein völliges bild von der persönlichkeit des dichters.

Um das andenken Banvilles zu verherrlichen, hat Swinburne eine von diesem dichter bevorzugte metrische form, die ballade, angewendet. Er hat sich nach dem schema der 1. ballade der *Trente-six Ballades joyeuses* von Théodore de Banville gerichtet. Die verse

Dieux exilés, passants célestes de ce monde,
Dont on entend parfois, dans notre nuit profonde,
Vibrer la voix, frémir les ailes, vous savez
S'il vous aima, s'il vous pleura, . . .

erinnern an *Les Exilés*, den titel eines bandes von Banville.

Die von Richter bewiesene gelehrsamkeit ist weitgehend und tief, und seine arbeit ist mit jener akuratesse der analysen und jener kraft der synthesen ausgeführt, welche ein werk wahrhaft wissenschaftlich gestalten; sie ist von großem nutzen für den fortschritt der ernsten und höheren kritik.

Torino. Federico Olivero.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

William de Morgan, *Joseph Vance*. Originalausgabe London, Heinemann, 1906, Pr. 6 s.; Tauchnitz Edition, vol. 4232/33, Leipzig 1911, Pr. M. 3,20.

---

[1]) *Fleurs du Mal*, 130, 154.

[2]) *Elévation* nous montre le poète nageant en plein ciel, par delá les sphères étoilées, dans l'éther lumineux, sur les confins de notre univers disparu au fond de l'infini comme un petit nuage, et s'enivrant de cet air rare et salubre où ne monte aucun des miasmes de la terre et que parfume le souffle des anges; car il ne faut pas oublier que Baudelaire, bien qu'on l'ait souvent accusé de materialisme, reproche que la sottise ne manque pas de jeter au talent, est, au contraire, doué à un degré éminent du don de spiritualité." — *Préface aux Fleurs du Mal*, 31.

Maurice Hewlett, *Rest Harrow.* Originalausgabe London, Macmillan, 1910, Pr. 6 s.; billigere ausgabe ebenda 1912, Pr. 2 s. net; Tauchnitz Edition, vol. 4242, Leipzig 1911, Pr. M. 1,60.

Frank Frankfort Moore, *The Marriage of Barbara.* Tauchnitz Edition vol. 4267. Leipzig 1911. Pr. M. 1,60.

Percy White, *The Broken Phiral.* Tauchnitz Edition, vol. 4268. Leipzig 1911. Pr. M. 1,60.

E. Temple Thurston, *The City of Beautiful Nonsense.* Tauchnitz Edition, vol. 4269. Leipzig 1911. Pr. M. 1,60.

Erst in späten jahren hat De Morgan als romanschriftsteller die feder ergriffen und reiht sich so als senior an die übrigen spätlinge der englischen literatur an. Richardson war 50 jahre alt, als die »Clarissa« erschien, De Morgan begann erst im 63. jahre seine literarische laufbahn mit *Joseph Vance* (ersch. 1906). Seitdem ist sein stern noch nicht erloschen. *Alice for Short, Somehow Good, It Never can Happen Again* erschienen in rascher folge.

Joseph Vance verrät auf jeder zeile den abgeklärten verfasser, der die stürme und leidenschaften des lebens hinter sich hat und, von hoher warte rückschauend, mit unendlicher liebe und güte die tugenden und schwächen der menschen umfaßt. Diese allesverstehende güte, die ihn alles in seiner ganzen natürlichkeit sehen läßt, läßt ihn auch alles in greifbarster natürlichkeit schildern. Seit Dickens, an den er ja vielfach erinnert, ist wohl kaum mehr einer dagewesen, den man so mit vollem rechte zu den großen rechnen möchte.

Mit raschen einsätzen führen die kapitelanfänge in die mitte der handlung, im *Joseph Vance* zunächst in die niedrigsten schichten der *slums*. Da lernen wir den alten Christopher Vance kennen, dem mit großem natürlichen verstand begabten, gutherzigen trunkenbold, der von fabelhaftem glücke begünstigt (er bringt es vom niedersten taglöhner bis zum besitzer einer riesigen fabrik), im rausche immer wieder alles zum verhängnis gestaltet. Über ihn ist ein solches maß verzeihender liebe ausgegossen, daß er trotz aller seiner schlimmen streiche niemals abstoßend wirkt. Unter seiner und seiner trefflichen mutter leitung wächst Joseph als echtes kind der gasse mit allen dazugehörigen guten und schlechten eigenschaften auf. Durch zufall wird er dem ersten wendepunkte seines lebens zugeführt. Im hause professor Thorpes, wo sein vater arbeitet, schließt er freundschaft mit dessen wenig

älterem töchterchen Lossie. Der professor interessiert sich für den intelligenten jungen und läßt ihn ausbilden. Zwischen Joe und Lossie reift nun mit den jahren eine innige zuneigung heran, und diese zuneigung zu einem herrlichen frauenbilde läßt das ehemalige kind der slums zu einem edlen vollmenschen heranreifen. Sie bleibt bis zum ende der leitstern seines lebens. Daß dieses verhältnis mehr als freundschaft war, wird Joe erst bewußt, als er unerwartet Lossie verliert, die einem verdienstvollen offizier nach Indien folgt.

Während diese schwere wunde langsam vernarbt, erblüht ihm ein schönes, ruhiges glück an der seite einer verwandten Lossies, Jane Spencer, einer fast mit noch mehr liebe gezeichneten frauengestalt der erzählung. Aber auch sie verliert er. Bei einem schiffbruch an der spanischen küste entgleitet sie sanft seinen händen, um ihm die rettung zu ermöglichen. Nach langer, schwerer krankheit sucht er genesung auf einer Italienreise mit Lossies bruder, einem jungen wüstling, und dann in angestrengter arbeit. Mittlerweile kommt er durch liederliche streiche dieses mannes, der seinen namen mißbraucht, in die schrecklichste lage, verliert die achtung und das vertrauen Lossies und zieht, um ihren bruder nicht entlarven zu müssen und zu vergessen, übers meer.

In alten tagen kehrt er nach London zurück und schreibt in stiller resignation, von niemand gekannt, seine memoiren. Die aber kommen durch merkwürdigen zufall in die hände der längst verwitweten Lossie, die nun nicht rastet, bis sie den so schwer verkannten auffindet und noch ein wenig späte abendsonne in sein trauriges leben bringen kann. — Der gang der handlung ist oft durch reflexionen und berichte des schreibenden unterbrochen, die auf große zeitabschnitte vor- und rückwärts schauend als ruhepunkte nach erschütternden ereignissen dienen. Im laufe der erzählung spielt nicht selten der zufall eine wichtige rolle, aber nicht mehr als auch das leben sich dessen bedient. Lange wechselreden zwischen Joe und prof. Thorpe über die frage des jenseits geben einen einblick in den religiösen standpunkt des dichters. — Joseph Vance ist ein herrliches buch.

Maurice Hewlett, *Rest Harrow*. Der roman, der mit den beiden früheren romanen des verfassers *Halfway House* und *Open Country* in enger beziehung steht, unterrichtet uns über die weiteren schicksale dort behandelter personen. Der schwärmerische naturapostel Jack Senhouse gewinnt nach mancherlei irrfahrten,

auch ins ewig weibliche, schließlich die geliebte Sancie, die mit einem von seiner gattin verlassenen wüstling einen schwer verständlichen liebesbund eingeht, acht jahre in höchst zweifelhafter stellung an seiner seite lebt, dann, als er ein jahr lang auf reisen geht und sie vernachlässigt, zum bewußtsein seiner hohlheit kommt und ihn nach seiner rückkehr seiner roheit wegen verlassen muß. Das drängen ihrer familie und die unhaltbare gesellschaftliche stellung scheinen sie zur ehe mit dem nach langen reisen zurückkehrenden und sie nun erst recht begehrenden zu zwingen — da siegt im letzten augenblick der magische einfluß des Jack Senhouse, in dessen armen sie eine neue heimat findet. — Ist auch einigen szenen, wie denen, in welchen Jack Senhouse auftritt, poetische schönheit nicht abzusprechen, so enthält das in endlosen dialogen sich abspielende machwerk doch zu viel des unwahrscheinlichen und verworrenen, als daß die lektüre eine genußreiche genannt werden könnte.

Frank Frankfort Moore erzählt in *The Marriage of Barbara* mit allem rüstzeug mittelalterlicher ritter- und räuberromantik die belagerung einer burg, während der ein infolge unglücklicher liebe lebensmüder tollkühn als spion den efeu der burgmauer nächtlicher weile erklettert und im gemach der nichte des burgkommandanten landet. Entdeckt, wird er gewaltsam mit dem mädchen getraut und soll dann gehenkt werden. Es gelingt ihm aber, während einer wüsten kampfszene mit hilfe seiner neuvermählten zu entkommen. Nach dem entsatz der burg zu einem andern verwandten gebracht, lernt sie in dessen geschäftsfreund einen edlen mann schätzen und lieben. Einen breiten raum nimmt nun die schilderung ihrer seelenkämpfe ein, da sie zwischen ihrer liebe und der treue zu ihrem unbekannten gatten schwankt, bis endlich die beiden sich als ein und dieselbe persönlichkeit entpuppen und dem den leser ermüdenden zweifeln und bangen ein ende gemacht wird. Ganz im stil der schauergeschichte wird auch ein doppelgänger zur verwicklung der lage eingeführt, der die jungfrau entführen läßt, die aber vom geliebten im letzten augenblick durch einen eigens in Wien gelernten degenstoß befreit wird.

Percy White, *The Broken Phial*. Ein alter jähzorniger erbonkel, eine junge, mit krankhaft zartem gewissen ausgestattete nichte als mutmaßliche universalerbin. Sie liebt den mann, den der alte am grimmigsten haßt. Durch schweres herzleiden bedroht, kann er jeden augenblick erliegen, wenn ihm nicht im

kritischen augenblick eine gewisse arznei gereicht wird. Durch verrat gezwungen, steht die junge dame mutig für ihre liebe ein, der alte bekommt seinen anfall, das mädchen reißt schnell das fläschchen vom kaminsims, läßt es aber fallen; es zerbricht, und der greis stirbt mit einem fluch auf seine vermeintliche mörderin. Das mädchen ist nun reiche erbin, heiratet den mann seines herzens, wird mutter — aber nicht glücklich. Wie ein gespenst verfolgt sie der zweifel, ob sie wirklich das fläschchen ganz ohne alle absicht fallen ließ. Erst die alles heilende zeit und energische selbstdisziplin führen schließlich zur heilung.

Die charaktere sind mit geschickter hand entworfen, die handlung ist spannend, so daß der roman wohl als lesenswert bezeichnet werden kann.

E. Temple Thurston, *The City of Beautiful Nonsense.* Der titel ist die beste kritik für das buch. Ja, das ist wirklich ein schöner unsinn, das hohe lied der armut und der liebe. Ein junger Londoner schriftsteller, arm wie eine kirchenmaus, hat zwei gute alte leute als eltern in Venedig sitzen, deren einziger sonnenschein in ihrem dürftigen dasein die alljährlichen besuche und die briefe ihres sohnes sind. John unterhält in London ein romantisches liebesverhältnis zu einer jungen Gill, das wegen der verarmung ihrer eltern aussichtslos ist. Daran nimmt nun die old white-haired lady in Venedig innigsten anteil, der um so intensiver wird, als die junge dame, zufällig gleichzeitig mit John in Venedig, ihr ganzes herz gewinnt. Um die sorgen und nöte der guten alten frau, die fortwährend nach dem termin der hochzeit forscht, zu beschwichtigen, greift John zum frommen betrug und erfindet für die gute frau einen ganzen roman von seinem liebesglück und seiner jungen ehe in einem reizenden cottage. Da kommt der vater zu sterben und will seine beiden kinder segnen. Rasch verständigt, erbietet sich Gill sofort, die tragikomödie zu ende zu spielen, obwohl sie, um ihren vater finanziell zu retten, eine geldheirat machen soll. Das pseudoehepaar kommt rechtzeitig an und empfängt den segen des alten herrn: "God bless you. Make your lives out of love, as I have made mine. Make your children out of love, as I have made mine. Make your work out of love, as I have made mine." Er stirbt, und die alte dame folgt ihm am nächsten tag. Tief erschüttert begraben die beiden lieben menschen die guten leute und machen dann die letzten worte des sterbenden vaters wahr.

Der große reiz dieser anspruchslosen erzählung liegt in der anmutsvoll intimen schilderung des lebens dieses armen volkes. Wie John fortwährend zwischen seiner dürftigen wohnung und dem leihhaus hin und her pendelt, wie der alte vater mit grimmem schmerz seine geliebten antiquitäten verkaufen muß und nicht kann, das alles wird durchwärmt von einem hauch so inniger liebe, daß man gern über die grotesken unwahrscheinlichkeiten der handlung hinwegsieht. Es ist wirklich ein "Beautiful Nonsense".

Erlangen. Kratz.

Arnold Bennett, *Leonora*. Tauchnitz Edition, vol. 4329. Leipzig 1912. 288 ss. Pr. M. 1,60.

— *Anna of the Five Towns*. Tauchnitz Edition, vol. 4351. Leipzig 1912. 294 ss. Pr. M. 1,60.

Die bedeutung von Arnold Bennett, von dem die Tauchnitz Édition bereits 18 bände veröffentlicht hat, ist längst anerkannt.

Mr. Bennett is one of the three foremost English writers of the day, and his popularity, which is great, is not of the kind that wanes. As a literary *venue* he has made the Five Towns district his own intimate property, and is never more enjoyable as a writer than when telling of its inhabitants.

Auch der roman *Leonora* spielt in einer der fünf industriestädte von Staffordshire, in Hillport, der reichen vorstadt von Bursley, mit gelegentlicher anspielung auf Hanbridge, Knype und Cauldon. In dem hause des angesehenen industriellen John Stanway waltet dessen schöne, vierzigjährige frau Leonora (Nora), deren geläuterter geschmack dem ganzen hauswesen den stempel der vornehmheit und behaglichkeit aufdrückt. Einst waren William Twemlow und John Stanway kompagnons. Der sohn des älteren, Arthur Twemlow, wird als taugenichts nach Amerika geschickt und kommt 20 jahre später, als nach dem tode seines vaters John Stanway längst alleiniger inhaber des weitverzweigten geschäftes ist, als gemachter mann, mit dem charakter eines gentleman, und konkurrent der alten firma zurück.

Inzwischen kämpft John Stanway schwer gegen widrige verhältnisse im geschäftsgang. Die liebe seiner frau, der sorgenden mutter seiner drei töchter Rose, Ethel und Millicent (Milly), hat er nie besessen, ihre achtung verliert er durch betrügerische machinationen gegenüber den erben Twemlows, besonders aber durch den versuch, seinen alten erkrankten erbonkel Meshach

Myatt durch falsche behandlung zu morden, um dann dessen einzige schwester Aunt Hannah Myatt zu beerben. Aber das schicksal will es anders, Meshach Myatt überlebt seine schwester, und John Stanway endet durch selbstmord.

Uncle Meshach Myatt ist ein echtes Five-Town-original, von seinen mitbürgern ein charakter genannt. Die töchter John Stanways, Rose, Ethel und Millicent sind, so verschiedenartig in ihrem Charakter, so verschieden in ihrem verhalten gegenüber der gesellschaft und ihren verehrern Fred Ryley und Harry Burgess. Rose findet ihre befriedigung in ihrem beruf als ärztin an dem New Female and Maternity Hospital in Lamb's Conduit Street, Ethel wird die liebende gattin Fred Ryleys, des erben von onkel Myatts vermögen und erfolgreichen fortführers des väterlichen geschäfts, während Millicent eine glänzende bühnenlaufbahn vor sich hat.

Daneben läuft dann das häusliche drama von ergreifender wirkung, das den leser des romans von anfang bis zu ende fesselt. Leonora trägt still und geduldig die alltäglichkeit des lebens, bis sie im walzertanz mit Arthur Twemlow nach den klängen der blauen Donau erkennt, wie sehr sie das feine verständnis für schönheit und liebe bei ihrem gemahl John Stanway vermißt. Pflicht und sittlichkeit siegen nach schwerem kampf über liebe und leidenschaft, bis endlich die witwe ein neues glück in der ehe mit Arthur Twemlow findet.

Auch die nebenfiguren wie die des alten Dr. Hawley, des Hanbridger solicitor David Dain, des treuen kutschers Carpenter ua. tragen zur belebung der erzählung sehr viel bei. Man kann mit vollem recht das neueste urteil eines englischen kritikers unterschreiben: "*Leonora*, a drama of family life in the Midlands, is a novel of great brilliancy by one of the foremost writers of the age".

Ebenso bildet in dem zweiten roman *Anna of the Five Towns* Staffordshire den schauplatz für die spannende erzählung von Anna Tellwright und Henry Mynors. Beide sind herrliche, prächtige menschen, die füreinander geschaffen scheinen. Sie ist die fleißige, gehorsame tochter, die stütze des verwitweten vaters Ephraim Tellwright, eines geizhalses und frömmlers, der durch seinen geiz und seine hartherzigkeit gegen seine schuldner die fromme und mildtätige tochter fast zu tode peinigt. Dabei ist Anna noch die freundin und beraterin ihrer

jüngeren schwester Agnes, die unter den launen des griesgrämigen vaters gleicherweise leidet. Henry Mynors ist ein junger fabrikbesitzer, tatkräftig und umsichtig, der mit geringen mitteln angefangen hat, es aber bald unter den vielen industriellen der tonwarenbranche in den fünf städten zu vermögen und ansehen bringt. Anna Tellwrights und Henry Mynors bekanntschaft stammt aus der sonntagsschule, wo Henry die rolle eines 'morning superintendent' spielt. Der 'afternoon superintendent' ist Titus Price, dessen sohn Willie Price, sowie Anna Tellwright und Mrs. Sutton, die frau eines aldermans, sind tatkräftige helfer. Religiöse schwärmerei und zur schau getragene wohltätigkeit charakterisieren überhaupt die handelnden personen des romans. Das beweist ein lange vorbereiteter wohltätigkeitsbasar, sowie vor allen dingen das 'Revival meeting' unter der hypnotisierenden leitung eines von gott gesandten revivalist. Die frömmigkeit wird hier zur ekstase, und eine unverdorbene natur wie die Anna Tellwrights findet keine befriedigung in dieser gemeinschaft, keine ruhe in ihrer seelenqual. Während eines sommeraufenthalts auf der Isle of Man verloben sich Henry und Anna, um bald den ehebund zu schließen, damit Anna dem unerträglichen leben im vaterhause entzogen wird.

Inzwischen ist Anna Tellwright in den besitz ihres beträchtlichen mütterlichen vermögens gekommen; doch der vater zwingt sie, erbarmungslos gegen säumige schuldner vorzugehen. Zu diesen gehört auch Titus Price, den der geizhals zum selbstmord treibt. Anna rettet den unglücklichen Willie Price, der sich einer fälschung schuldig gemacht hat, nur dadurch vor dem zuchthaus, daß sie das schriftstück ihrem vater entwendet und verbrennt. Vom vater nun völlig verstoßen, erkennt sie, daß ihre ganze liebe ihrem schützling Willie Price gehört, der nach Australien auswandert. Aber von jugend auf an gehorsam und unterordnung gewöhnt, zögert sie keinen augenblick, Henry Mynors zu heiraten.

Neben diesem drama von tiefer wirkung bietet Arnold Bennett dem leser auch in diesem roman wieder eine reihe von schilderungen, die zeigen, wie genau er das leben in den Five Towns kennt. Der geistliche Mr. Banks und seine frau, die familie Sutton mit Beatrice Sutton, der verwöhnten aldermanstochter, Sarah Vodrey, die bis zum tode treue haushälterin der Prices, die klatsch- und schmähsüchtige Miß Dickinson, das sind alles figuren, die unseres lebhaften interesses sicher sind. Erhöht wird der reiz der erzählung durch die ungemein anschaulichen beschreibungen des

schauplatzes der begebenheiten. Ich verweise auf die darstellung der seereise nach der Isle of Man, des rundgangs durch Mynors' tonwarenfabrik — viele deutsche leser werden die zahlreichen technischen ausdrücke nicht verstehen —, auch die beschreibung der sauberen küche in Anna Tellwrights hause ist ein meisterstück der kleinmalerei.

Alles atmet die echte, von tonstaub erfüllte luft der Five Towns, bis auf den namen Tellwright = tile-wright, "a name specially characteristic of, and possibly originating in, this clay-manufacturing district", wie auch die neueste englische empfehlung von dem buche sagt:

"Anna and her miserly father are among the best of the celebrated author's Five Towns creations. The story is full of interest, and breathes the very spirit of the great manufacturing district."

In dem bändchen sind mir zwei druckfehler aufgefallen: s. 26 z. 18 v. o. ist zu lesen *he* build statt *be* build und s. 96 z. 9 v. u.: Miss *Tellwright* statt Miss *Mynors*.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Richard Harding Davis, *The Man who could not lose.* Tauchnitz Edition. Vol. 4349. Leipzig 1912. 280 ss. Pr. M. 1,60.

Die Tauchnitz Edition hat den deutschen lesern bis jetzt 3 bände von Richard Harding Davis zugänglich gemacht: *Gallegher and other Stories*, *Van Bibber and others* und *Ranson's Folly*.

Die kritik hat Davis' novellen, auch die hier vorliegende neueste sammlung im allgemeinen günstig beurteilt.

Mr. Davis is a well-known and charming American writer of short stories. His wit is his own, and owes nothing to the medium of caricature; his stories are for the most part delightful and typical sketches of youth and life in the modern large cities of America. *The Man who could not lose* is amusing and enjoyable reading throughout, and will add greatly to the author's already high reputation.

Auch an anderer stelle wird besonders Davis' glänzender stil hervorgehoben:

A new volume of humorous tales by one of the foremost living writers in America. Mr. Davis' wit is of a most genial nature, and his style is peculiarly his own. These stories are all gems of their kind, and their gaiety will delight every reader.

In dem hier vorliegenden bändchen sind 5 short stories vereinigt, deren erste den titel führt *The Man who could not lose.*

Champ(ney) Carter in New York ist der mann, der nicht verlieren kann. Er entführt Dolly Ingram, eine reiche Erbin, die aber wegen ihres ungehorsams von der reichen mutter nicht unterstützt wird. Champneys glück beginnt auf der rennbahn, er gewinnt bei jedem satz am totalisator ungeheure summen und wird rasch berühmt, ebenso wird sein ursprünglich kaum gelesener roman 'The Dead Heat' bald in millionen von exemplaren gekauft. Die erzählung ist flott geschrieben, erweckt aber kein besonderes interesse.

Das gleiche gilt von der zweiten erzählung *My buried Treasure*, deren helden Davis selbst und sein freund Edgar sind. Sie finden den schatz an der meeresküste bei New York unter romantischen umständen. Wir erfahren aber nicht einmal, worin er besteht. Der schluß ist wenig befriedigend.

Viel anziehender ist die dritte skizze *The Consul*. Hier schildert der verfasser die laufbahn des amerikanischen konsuls Henry Marshall, der seit Lincolns präsidentschaft im amt ist. Ein ehrlicher, aufrichtiger und tüchtiger beamter, sinkt er aus mangel an freunden von stufe zu stufe in der rangordnung, bis er schließlich als konsul in dem armseligen fiebernest Porto Banos in der republik Columbia strandet. Der angesehene senator Hanley, der durch die ehrlichkeit und unbestechlichkeit des alten konsuls in seinen plänen gehindert wird, scheint ihn vollends verderben zu wollen. Schließlich aber wird die treue belohnt. Henry Marshall wird mit allen ehren als generalkonsul nach dem Haag versetzt. Auch die nebenfiguren entbehren des interesses nicht, so der streber Livingstone und der biedere admiral Hardy.

Weniger anziehend ist wieder *The Nature Faker*. Richard Herrick hat unglück in der liebe und wird nun ein begeisterter naturfreund. So gibt er den drei für teures geld erworbenen bären Bruno, Clara und Jkey die freiheit in seinem eigens eingerichteten reservat. Der versuch mißlingt. Die tiere genießen ihre freiheit nicht lange, sondern kehren nach der menschlichen wohnung zurück und tanzen auf der terrasse nach den klängen der Lustigen witwe. Auch Jkey, der baby bear, behält seine vorliebe für geistige getränke.

Ungleich spannender ist die fünfte erzählung *The Lost House*, eine Londoner Detektivgeschichte nach Arthur Conan Doyle's berühmtem muster, aber ohne den hund der Baskervilles oder andere Sherlock Holmes-geschichten zu erreichen. Austin Ford, der

Londoner korrespondent der New York Republic, unternimmt es, eine junge Amerikanerin aus Kentucky, Miß Dosia Pearsall Dale, aus einem sanatorium in Sowell Street zu retten. Ihr onkel Charles Ralph Pearsall, der auf ihr großes vermögen spekuliert, hat sie dort bei einem juden Prothero untergebracht. Beide versuchen das junge mädchen zu töten. Ford gelangt in das haus, es entspinnt sich ein erbitterter kampf zwischen den beiden mördern und der polizei. Austin Ford und Miß Dale retten sich auf abenteuerliche weise aus dem brennenden hause.

Wer leichte lektüre liebt, wird auch hier auf seine kosten kommen, zumal da die sprache äußerst klar und anschaulich ist.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Jack London, *When God laughs, and other Stories.* Tauchnitz Edition, vol. 4352. Leipzig 1912. 277 ss. Pr. M. 1,60.

Jack London ist der verfasser von *Burning Daylight* (Klondyke and California; Tauchnitz Edition, vol. 4273) und *The Call of the Wild* (vol. 4323). Die anerkennung der kritik hat dem verfasser nicht gefehlt:

"Mr. Jack London is the literary pioneer of the Klondyke, and, like Mr. Kipling, a great delineator of animal life. *When God laughs* contains shorter stories on various themes, characterised by a grim realism and powerful descriptive writing."

Über den hier vorliegenden band schreibt der *Spectator:*

"Mr. Jack London's new volume contains a collection of short stories to which the epithet 'strong' may fitly be applied. *A Nose for the King* (9) is a decidedly ingenious piece of work. The book is full of interest."

Es sind im ganzen zwölf erzählungen in dem bande vereint: *When God laughs, The Apostate, A Wicked Woman, Just Meat, Created he them, The Chinago, Make Westing, Semper Idem, A Nose for the King, The "Francis Spaight", A Curious Fragment, A Piece of Steak.*

In der ersten erzählung wird in etwas mystischer weise der gedanke ausgeführt, daß die götter stets dafür sorgen, daß die schönsten geschenke den menschen stets zum verhängnis werden. So verschwindet die reinste liebe in dem augenblick, wo sie zur begierde wird. Als beispiel dienen Marvin Fiske und Ethel Baird, zwei junge eheleute, von denen der mann durch einen unfall umkommt, die frau ins kloster geht: Love denied was Love alive; Love granted was Love deceased.

The Apostate schildert die leiden des knaben Johnny, der vom

sechsten jahre fabrikarbeiter ist und körperlich und geistig elendiglich verkommt. Überanstrengung, schlechte luft und mangelnde ernährung machen ihn mit sechzehn jahren zum arbeitsunfähigen greis. Ein interessantes streiflicht fällt auf die schwere aufgabe des inspektors für jugendfürsorge, der die knaben einer fabrik entreißt, um sie bald darauf in einer andern wiederzufinden.

A Wicked Woman ist eine kleine liebesgeschichte von wenig bedeutung, aber hübsch erzählt. *Just Meat* behandelt in ziemlich aufregender darstellung die geschichte zweier verbrecher, Matt und Jim, juwelendiebe und mörder, die sich gegenseitig mit strychnin vergiften, um allein in den besitz des raubes zu kommen. *Created he them* beschreibt die heilung eines alkoholikers. *The Chinago* ist der name der chinesischen kulis auf Tahiti. Durch die verwechslung des namens Ah Chow und Ah Cho wird ein unschuldiger guillotiniert, ohne daß die gewissenlosen henker, die den irrtum vor der hinrichtung bemerken, die richterliche behörde aufklären. Eine noch tiefere verkommenheit und unmenschlichkeit schildert die nächste erzählung *Make Westing*. Das schiff "Mary Rogers" hat wochenlang vor Kap Horn gekreuzt und kann es nicht in westlicher richtung umsegeln, also die "Sailing directions for Cape Horn: Whatever you do, make westing! make westing!" nicht erfüllen. Endlich kommt günstiger wind. Der kapitän Dan Cullen und sein maat Joshua Higgins opfern den über bord gefallenen matrosen Karl Brun, nur um nicht stoppen zu müssen. Der einzige passagier George Dorety, der augenzeuge dieser grausamkeit, wird ermordet, um sein zeugnis unschädlich zu machen. Nachdem der kapitän dann das log-buch gefälscht hat, geht ein lächeln der befriedigung über sein vertiertes gesicht: "Well anyway, he had made his westing and fooled God."

Es folgt nun *Semper Idem*, die geschichte eines hartnäckigen selbstmörders, und dann als neuntes stück *A Nose for the King*, das von der englischen kritik als besonders anziehend hingestellt wird. Der schlaue Koreaner Yi Chin Ho, der wegen schulden zum tode verurteilt ist, rettet sich durch eine list und beschwindelt den reichen Pak Chung Chang um eine ungeheure summe, indem er droht, seinem alten vater die nase für den könig abschneiden zu lassen. Von den drei letzten erzählungen des bandes halte ich *The "Francis Spaight"* (A true tale retold) für die beste.

Ich glaube, die deutschen leser werden manche von den gebotenen erzählungen sehr kühl aufnehmen, der inhalt ist oft zu

dürftig, selbst für short stories. Anerkennen muß man die flotte darstellungsweise, die lebendige anschaulichkeit, mit der auch nebensächliche dinge dem leser vorgetragen werden.

S. 57 in der letzten zeile ist das e in be nicht ausgedruckt, sonst ist der text sorgfältig gedruckt.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

A. E. W. Mason, *The Turnstile*. Tauchnitz Edition, vol. 4360 u. 4361. Leipzig 1912. Pr. à M. 1,60.

In der Tauchnitz Edition sind bis jetzt elf bände aus der feder von A. E. W. Mason erschienen, von denen *Four Feathers* seinen ruhm begründete. Die englische kritik ist des lobes voll:

"Of all living English writers Mr. Mason is the greatest master of the dramatic in fiction. Though he takes us to strange countries and introduces us to strange scenes, we read his stories almost as being of the characters ourselves. His *Four Feathers* is a book on which praise could scarcely be too freely lavished, and contains some most realistic descriptions of life in Khartoum under the Mahdi. *The Turnstile* has two *motifs*, those of English parliamentary life and Antarctic exploration."

Vor allem aber wird die leser die geschichte von Miß Doris Glanville, alias Miß Cynthia Daventry, interessieren, der heldin des zweibändigen romans. Ihr leben beginnt in Valparaiso. Bei dem berühmten erdbeben verliert die dreijährige Doris Glanville ihre mutter, und ihr vater entledigt sich des kindes nach mühevoller wanderung über die Anden in Buenos Aïres, indem er es auf das drehkreuz *(The Turnstile)* eines findelhauses setzt, wo es von gütigen frauen gefunden und dann im hause verpflegt wird. Vierzehn jahre später finden wir Doris Glanville wieder als Miß Cynthia Daventry auf der Estancia des reichen Engländers Robert Daventry und seiner gattin Joan in Argentinien als deren heißgeliebtes adoptivkind. Da plötzlich taucht ihr vater auf und beansprucht die tochter für sich, um sie einem harten leben entgegenzuführen. Robert Daventry und frau können ihren schatz nur dadurch hüten, daß sie plötzlich nach England abreisen und sich in ihrer alten heimat in der stadt Ludsey in Warwickshire niederlassen. Die alten leute verbergen der adoptivtochter sorgfältig das geheimnis ihrer herkunft und die ansprüche des rohen vaters, indem sie sie für eine tochter eines verstorbenen bruders von Daventry ausgeben. Cynthia aber hat das gespräch zwischen den adoptiveltern und ihrem vater gehört und kennt daher den wahren sachverhalt. Sie erfährt an dem sterbebett von John Daventry, daß ihr vater in

Argentinien gestorben ist, und führt nach dem tode der beiden alten ein vornehmes leben abwechselnd in Ludsey und London unter dem schutze eines freundes ihres pflegevaters, Mr. Benoliel, und ihrer gesellschafterin Mrs. Royle. Am ende des ersten bandes verlobt sich Cynthia Daventry — an diesem namen hält sie ängstlich fest — mit Captain Harry Rames, einem südpolarforscher und parlamentsmitglied für Ludsey. Die ehe Cynthias mit dem kapitän ist scheinbar glücklich, er gelangt zu hohem ansehen im parlament, und seine gattin unterstützt ihn aufs beste. Aber schließlich behält doch der alte menschenkenner Isaac Benoliel recht. Mit dem abnehmenden interesse für die politik erwacht in Harry Rames aufs neue das verlangen, die entdeckungsfahrt in der südsee zur erreichung des südpols fortzusetzen. Nach schweren kämpfen, die die aufrichtige liebe beider ehegatten erkennen lassen, bricht Harry Rames zu einer dreijährigen polarreise auf, während Cynthia sich auf ihre estancia in Argentinien zurückzieht.

Erregen schon die schicksale des helden und der heldin unser lebhaftes interesse, so wird dieses noch vermehrt durch die zahlreichen anschaulichen schilderungen des lebens in den verschiedensten kreisen. Die ernte auf der estancia in Argentinien nach dem schrecklichen bericht von der zerstörung Valparaisos durch das erdbeben, die parlamentswahl mit ihrer wochenlangen aufregung in Ludsey, die intrigen und ränke der parteien im House of Commons, das ist alles mit einer wohltuenden treue dem leben abgelauscht.

Daneben dürfen wir nicht die spannenden episoden vergessen, die oft ohne zusammenhang in die erzählung eingeflochten sind. Ich rechne dahin das zusammentreffen Cynthias mit ihrem großvater Colonel Glanville in dessen hause in Bramling bei Wareham in Dorsetshire, ferner die geschichte des unglücklichen Franzosen M. Poizat, der nach 30 jahren überführt wird, den vermittler zwischen Bazaine und den Deutschen bei der angeblichen bestechung des kommandanten von Metz gespielt zu haben.

Auch die weniger hervortretenden personen, wie der doktor Sir James Burrell, Mrs. Royle, die gesellschafterin Cynthias, die parlamentarier Robert Brook, Mr. Arnall, Mr. Smale, der minister William Devenish ua. tragen zur belebung der erzählung bei.

Die sprache Masons ist in diesem roman besonders klar, der ausdruck stets treffend. Redensarten mit dem substantivum und verbum *bore* wiederholen sich allerdings zu häufig und erscheinen

dadurch trivial, wie *she was a bore, people are bored, they were going to be bored* usf. An druckfehlern sind mir aufgefallen vol. II, s. 115 z. 5 v. o. *In* statt *It,* ib. s. 203 z. 10 v. u. *she* statt *the.*

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

H. G. Wells, *Marriage.* Macmillan & Co., London, 1912. Pr. 6 s.

B. W. Croker, *The Serpent's Tooth.* Tauchnitz Edition, vol. 4345. Leipzig 1912. Pr. M. 1,60.

Der neue roman von Wells verstärkt den vom *New Macchiavelli* gewonnenen eindruck, daß Wells' kunst sich mehr und mehr von der form des soziologischen zukunftsbildes entfernt und einem realistischen stil zuwendet. Allerdings — den sozialen Utopisten wird Wells niemals ganz verleugnen, so wenig wie den bewunderer des zeitalters der flugmaschine; man ist kaum überrascht, daß der eigentliche träger der handlung, Trafford, durch einen äroplanunfall eingeführt wird, und empfindet es doch als eine kleine geschmacksverirrung. Der roman, der zweifellos zu den bedeutendsten literarischen erscheinungen des jahres 1912 gehört, ist ein eheroman, ein problemroman. Er enthält viel autobiographisches: das leben Traffords, der, ursprünglich der reinen wissenschaftlichen forschung sich widmend, gezwungen wird, sein wissen in den dienst der industrie zu stellen, das fieber seiner physikalischen entdeckungen, sein unbeugsamer, wissenschaftlicher optimismus, der verdruß über seine mißerfolge — das alles wird mit einer packenden überzeugungstreue und bedeutenden gestaltungskraft, aber auch mit einer technischen geschicklichkeit geschildert, wie sie nur ein schriftsteller besitzen kann, der sie im physikalischen laboratorium selbst erworben hat. Ein anderer niederschlag von Wells' persönlichem erleben ist die schilderung von Traffords aufreibender und unbefriedigender tätigkeit als lecturer, mit der er seine forschungen unterbricht, um seine pekuniäre notlage zu bessern: auch dem jungen Wells war die lehrtätigkeit verhaßt.

In das leben dieses ganz der wissenschaft sich opfernden mannes tritt, ähnlich wie im *New Macchiavelli*, eine frau, die als trägerin der lebenskraft erscheint und ihn aus seiner lebensbahn ablenkt. Ihr hang zur verschwendung zwingt ihn, sein selbstloses forschen aufzugeben und seine begabung in der industrie zu verwerten. Die beteiligung an einem technischen unternehmen

ermöglicht es ihm in kurzer zeit, ein großes haus zu machen und Marjorie als stern der gesellschaft zu sehen. Aber damit ist auch der frieden dieser ehe dahin, die beiden gatten verlieren die innere fühlung. Trafford ist unfähig geworden, seine forschungen wieder aufzunehmen; das gefühl der unzulänglichkeit und unwahrheit dieses lebens, das nicht sein eigenes ist, wird ihm unerträglich. Er bricht alle brücken hinter sich ab, um gemeinsam mit Marjorie in einem langen, einsamen winter droben in Labrador sich selbst und den sinn des lebens zu finden, fern vom durcheinander der menschen. Dort oben ändern beide ihre stellung zum leben von grund aus, sie haben sich als einzelpersönlichkeiten gefunden, aber nicht um in diesem neu erkannten individualismus sich selbst zu leben, sondern um der gesamtheit zu dienen, um mitzuarbeiten an dem einen großen menschheitsziel: die wahrheit zu erforschen und auszusprechen.

Man sieht, der roman ist mehr als die geschichte einer ehe. Hinter der engeren handlung steht, wie immer bei Wells, das kollektivistische interesse. Die entwicklung der beiden hier gezeichneten menschen führt nicht nur von einem unbewußten instinkt- und gefühlsleben zu einer aus dem ständigen bewußtsein einer hintersinnlichen, geistigen wirklichkeit schöpfenden lebensführung, sie schreitet über den nur als durchgangspunkt aufgefaßten individualismus hinaus zum kollektivismus. Und wie im *New Macchiavelli* individualismus und kollektivismus als zwei sich gegenseitig bedingende tendenzen erscheinen, die nur scheinbar sich widersprechen, in dem sinne, daß der sozialismus für den individualismus nur mittel zum zweck ist, so könnte man hier die umkehrung als problem des buches aufstellen: Der weg zum sozialistischen zukunftsstaat führt nur über den individualismus, individualismus nicht im sinne eines egoistischen sich-auslebens, sondern einer denkbar vollkommenen entwicklung aller kräfte des einzelwesens für die gesamtheit.

Hinter diesem bedeutenden inhalt steht die form keineswegs zurück. Die vorgeschichte Marjories ist allerdings wenig ökonomisch mit großer breite angelegt, so daß sie das interesse für die haupthandlung schwächen muß. Und in der tat erschwert einem diese ermüdende exposition ein schnelles und freudiges einlesen in das buch. Mit großer plastischer kraft ist aber fernerhin das moderne leben mit seinen vielfältig sich kreuzenden strömungen dargestellt, mit feiner ironie werden seine kulturwerte abgewogen, und meister-

haft ist namentlich die schilderung der sozialen bewegung der gegenwart, bis zum humoristischen sich steigernd die ironie in der trefflichen skizzierung der von den frauen ausgehenden movements. Die charaktere sind nicht aus unmittelbarer anschauung heraus geschaffen, nicht geschaut, sondern mehr konstruiert, so daß sie fast etwas schemenhaft wirken, doch wird dieser mangel, soweit er sich überhaupt ausgleichen läßt, wenigstens bei den beiden hauptpersonen, ausgeglichen durch eine sichtlich ausreifende kunst psychologischer beobachtung. Glänzend ist die sprache, von anfang bis zu ende, und was in den unterhaltungen der beiden einsamen menschen auf Labrador an kühnen paradoxen, an aphorismen und gut ausgesponnenen gedanken mit leichter und eleganter hand hingeworfen wurde, das gehört zu den höhepunkten der darstellung.

Bei weitem nicht so günstig ist der eindruck, den man von B. W. Crokers *The Serpent's Tooth* empfängt. Man kann nicht sagen, daß dieser roman viel mehr als ein stoffliches interesse beanspruchen kann. Nach der ästhetischen seite hin ist er nicht bedeutend. Nur die sprache, die einen ungewöhnlich starken französischen einschlag hat und sehr intellektuell gefärbt ist, erhebt sich an einigen stellen über den flotten konversationston. Was man von einem zur hälfte in England auf dem lande spielenden roman erwartet — einen gut ausgeführten landschaftlichen hintergrund —, das ist hier nicht zu finden. Nur in der schilderung der herbststimmung in Sharsley Court und des Vierwaldstättersees mit seinem wechselnden charakter hat die verf. eine glückliche hand bewiesen. Das problem der handlung ist ein altes motiv; die verf. formuliert es selbst mit den worten könig Lears: *How sharper than a serpent's tooth is it to have a thankless child.* Eine junge, schöne frau trennt sich von einem ungeliebten mann, neben dem sie in drei qualvollen jahren ein unwürdiges leben geführt hat, und opfert ihr ganzes leben, ihre jugend, ihre schönheit, der erziehung ihres kindes, das sie nach der scheidung entführt hat. Sie glaubt befriedigung zu finden in der uneingeschränkten hingabe an diese tochter, die sie in der einsamkeit eines abgelegenen bauernhofes am Vierwaldstättersee erziehen will. Aber Cara entpuppt sich im backfischalter als eine egoistische, grausame und oberflächliche kokette, ganz das ins weibliche übersetzte abbild ihres vaters, dem sie auch bei einer begegnung in Luzern, von seinem reichtum geblendet, ohne

inneren kampf nach England folgt. Sympathisch berührt es nun, daß die mutter bei dieser herben enttäuschung nicht gänzlich zusammenbricht, sondern sich noch entschließen kann, dem geliebten ihrer jugend nach Indien zu folgen, ohne rücksicht auf die tochter zu nehmen, die nach dem plötzlichen tode ihres vaters bald wieder allein dasteht. So hat die verf. die frage, inwieweit die eltern verpflichtet sind, einem undankbaren, ungeratenen kind opfer zu bringen, gelöst. Das ganze ist etwas abenteuerlich und sensationell. Reichtum und armut, das leben in der großen welt und in der einsamkeit der natur, sittliche indifferenz und begeisterung für das gute werden gegeneinander ausgespielt. Von den charakteren, die alle etwas übertriebenes, typisches haben, befriedigt vollkommen eigentlich nur die harmonische persönlichkeit der Mrs. Hesketh mit ihrer etwas resignierten, aber tapferen lebensanschauung. An der heldin, die immer das leben anderer, nie ihr eigenes lebt und sich niemals zu wirklich selbständigem handeln aufrafft, kann man sich nicht erwärmen. Offenbar war es die absicht der verf., zu zeigen, wie dieses willenlose geschöpf sich zum tatkräftigen handeln entwickelt. Das ist ihr aber nicht ganz gelungen, denn man kann Letty Glyn wirklich nicht als spontan handelndes wesen bezeichnen.

Die entwicklung der undankbaren tochter ist etwas sprunghaft dargestellt; die offenbarung ihres charakters wirkt zu überraschend und ist nicht genügend vorbereitet.

So hat man nicht den eindruck, daß es der verf. geglückt ist, das sensationelle dieses stoffes geistig zu durchdringen. Aber dennoch ist die lektüre des buches genußreich, wenn man es nicht rein ästhetisch, sondern als dokument für eine seite der weltanschauung der verf. zu bewerten sucht.

Pforzheim. Fritz Jung.

MISCELLEN

ZU AE. *RÆDE* 'LECTIO'.

Zu den von Schlutter, Engl. Stud. 46, 158 f. angeführten beispielen des (von ihm als *rædo*, f. und *rǣd*, n. angesetzten) substantivums für 'lectio' sei es gestattet, an drei weitere belege zu erinnern, von denen wenigstens einer wohl auch Sweet bekannt war. Ben. R. ed. Schröer 18, 9 *halige rædan* (var. *rædincge*) *he sceal lustlice gehyran and gelome on gebedum beon;* Chad, ed. Napier (Angl. 10, 143) 101 *þer he bocredan] gebedum werc sealde;* Beda 264, 13 *ðonne heo inne heora leornunge] heora becrædon beeodon* = cum illi intus lectioni uacabant; cf. ib. 264, 18 *oðþo in becrædinge oððo in gebedum.* Auch sei auf (Zupitza-)Napiers bemerkung Angl. 10, 150 und meine kurze notiz Angl. 27, 403 verwiesen.

The University of Minnesota. Fr. Klaeber.

CORRIGENDA TO "NOTES ON ANGLO-SAXON SYNTAX".

§ 7. — l. 1: after "early instance of" insert "the omission of".

§ 8. — ll. 16—24: "The following quotation from Ælfric's 'Lives of Saints' shows . . . him ætstod sum engel (II 4)" to be left out.

Olaf Johnsen.

A MARGINAL NOTE ON SYNTAX.

In his Notes on Anglo-Saxon Syntax in this periodical Mr. O. Johnsen also (above, p. 7) comes to speak of a short remark found in my *Growth and Structure of the Engl. Language,* p. 83. I mention there as a possibility that the use of a preposition governing a dependent clause may be due to Scandinavian influence. Mr. Johnsen now adduces some Old English ("Anglo-Saxon") examples to prove that this usage is

due to a tendency in the language itself. But on examining his quotations one sees that they do not really exemplify what Mr. Johnsen imagines them to exemplify, viz. a preposition governing a dependent clause, but only a preposition as the initial word of a dependent clause. Take his first example: "he þa lærde his apostolas, him sægde þurh hwæt seo saul eadegust gewurde"; here *þurh* governs, not the whole clause, of which it forms part itself, but only *hwæt*. And the case is exactly the same with all the rest of the examples quoted, also those in which *hu* is found: "Forðæm ðæt wære getacnod on hu mislecum 7 on hu monigfealdum mægenum," etc. The preposition governs the substantive *mægenum*, which is preceded by *hu mislecum*, etc. These sentences cannot, accordingly, be parallelled with the Modern English (and Scandinavian) practice of having a preposition (as part of the principal clause) governing the whole of the dependent clause, as in the example given in *Growth: he talked of how people had injured him*.

Perhaps the distinction is perceived most clearly when we find that it is possible to have two prepositions, one governing the whole clause, and another governing the interrogative pronoun and thus forming part of the dependent clause. This I find in the following instances, two of which place the second preposition at the end of the clause, while the third puts both prepositions together:

Shelley Letters 887: I tremble to think *of* what poor Emilia is destined *to*.
GEliot Mill 1, 88: That would depend *on* what they didn't like him *for*.
Allen Woman who did 81: It is only a question *of with* whom I shall do so.

I must, however, confess that I am now even more doubtful with regard to Scandinavian influence in this case than when I wrote the (not very assertive) passage in *Growth*. The occurrence of the phenomenon in the *Orrmulum* is probably due to Scandinavian influence; but then it seems to disappear for some centuries; in my own collections I have only one (doubtful!) quotation from the 17th and very few from the 18th century. It is not till the latter half of the 19th century that the construction becomes at all frequent, and the probability therefore is that it may have developed quite independently of any external influence. Something similar has occurred in Spanish, where I find in Galdós, Doña Perfecta 131: disertaban sobre cuales eran los mejores burros. —

Mr. Johnsen is hardly more successful when (p. 8) he wants to trace "the elliptical use of *to* with the infinitive understood from the foregoing" back to Old English. His one quotation shows nothing but the adverbial *to* found so frequently with *beotian,* also in combinations where Mr. Johnsen's explanation is totally excluded, as in "þam þe se deað to beotað", or "Hie me to beotedan", which together with Mr. Johnsen's example are to be found in Toller's *Supplement.* As for the Modern English phenomenon I may refer to my own *Progress in Language* § 40; Storm, *Engl. Philol.* 877; Borst, *Engl. Stud.* 39, 413.

Gentofte, Copenhagen, January 1913.

Otto Jespersen.

HAMLET IN ITALIEN.

In band 45 s. 29 dieser zeitschrift habe ich die vermutung Sarrazins wieder aufgenommen, daß es vor Shakespeare bzw. Kyd ein italienisches Hamlet-drama gab. Leider, mußte ich hinzufügen, hat sich von einem solchen noch kein anzeichen entdecken lassen. Zwei schwache spuren habe ich jetzt gefunden:

In einer anonymen komödie *Aristippia, nuovamente ristampata,* Vinegia 1530 heißt ein diener *Ambretto.* Das beweißt, daß die Hamlet-sage schon im ersten viertel des 16. jahrhunderts in Italien populär war, und es ist kaum anzunehmen, daß sie diese popularität dem lateinisch geschriebenen Saxo verdankte.

Die zweite spur zeigt sich in einem *Scenario,* das Stoppato (*La commedia popolare in Italia* Padova 1887, s. 223 ff.) herausgegeben hat. Das manuskript soll dem ende des 17. jahrhunderts angehören, doch ist dadurch für das alter des stückes nichts gesagt. Die handlung selbst hat keine ähnlichkeit mit der des *Hamlet,* aber der edle held stellt sich (I 9) wahnsinnig, um der verfolgung seiner feinde zu entgehen, und veranstaltet (III 7) ein schauspiel im schauspiel, das in beziehung zu den anschlägen der gegner steht. Daß in der wiederholung der beiden bedeutsamsten Hamlet-motive nur ein zufälliges zusammentreffen vorliege, wird man kaum annehmen können. Das schauspiel im schauspiel findet sich aber weder bei Saxo noch Belleforest, sondern nur bei Shakespeare, es muß also irgendwelche indirekte verbindung zwischen seinem werk und dem szenarium existieren. Über die art dieses zusammenhanges läßt sich allerdings noch nicht einmal eine vermutung aufstellen.

Berlin. Max J. Wolff.

THE CONDUCT OF 'THE ATTENDANT SPIRIT' IN *COMUS*.

While praising *Comus* as a 'truly poetical' work, Johnson [1]) is not blind to its deficiencies as a drama, the improbability of the action, though he admits that the unreasonable conduct of the brothers in 'leaving a helpless lady to all the sadness and danger of solitude', is 'a defect overbalanced by its convenience'.

Stern [2]) agrees with Johnson in every respect, but finds an excuse for the dramatic deficiencies in its being a Masque, hence poetry of occasion.

Taine [3]) thinks he ought not to point out its faults. 'All was effaced before the spectacle of the bright Renaissance, transformed by austere philosophy, and of sublimity worshipped upon an altar of flowers'.

Morley [4]), Shaw [5]), Prof. Saintsbury [6]), all seem to follow Taine in this respect, for they refer to *Comus* in terms of almost unqualified praise.

Johnson is the only one of the authorities mentioned, who finds fault with the conduct of the Attendant Spirit, of whom he says in reference to ll. 617—656: — "the Spirit makes a long narration, of no use because it is false, and therefore unsuitable to a good being."

It seems to me rather surprising that no one, not even Johnson, should have taken exception to the conduct of the Attendant Spirit immediately after the Lady had fallen into the hands of Comus, in that part of the Masque of which Prof. Saintsbury says [7]): — "it is difficult to use the word inferior *in any connection* [8]) with such incomparable work as the Spirit's overture and description of his discovery of the Lady's danger." In my opinion the Spirit's conduct in this part of the Masque is certainly not "a defect, overbalanced by its convenience."

In the opening part it is stated explicitly that the children

---

1) The Lives of the Poets. Tauchn. Ed. I. p. 162, 3.
2) Milton und seine Zeit. I. p. 237—8.
3) History of English Literature — v. Laun's Translation II. p. 291, 2.
4) A First Sketch of English Literature. p. 558.
5) A History of English Literature. p. 207.
6) The Cambridge History of English Literature VII. p. 113.
7) A Short History of English Literature. p. 395.
8) The italics are mine.

are "of tender age" and "might suffer peril" but for the Spirit who is sent to defend and guard them (l. 42) and give them safe convoy (l. 81).

Now let us see how the Spirit acquits himself of this charge.

After the Brothers have left their weary sister to go in search of 'berries, or such cooling fruit As the kind hospitable woods provide', the Lady's attention is attracted by the revels of Comus and his crew. When the "tumult of loud mirth" suddenly ceases, at the command of Comus, the Lady believes (ll. 217—220): —

> That He, the Supreme Good, . . .
> Would send a glistering guardian, if need were,
> To keep (her) life and honour unassailed . . .

Thus encouraged, she is prompted by her new-enlivened spirits to make such noise as may be heard farthest, since she cannot hallo to her brothers. For this purpose she sings the song beginning 'Sweet Echo', which is heard, not only by Comus, but also by the Attendant Spirit, who recognizes her voice, and having got the better of his first amazement, runs "with headlong haste", until he comes to the place, only to find that she is already in the power of Comus. It is at this moment that the conduct of the Spirit is most incomprehensible, and certainly not in keeping with what, in his opening speech, he has led the audience to expect; nor does he at all resemble the "glistering guardian" of whom the Lady expected so much, for he "longer durst not stay", and "sprung into swift flight", to find the Brothers, in spite of the fact that he has about him the herb which is "of sovran use 'gainst all enchantments", by means of which he "knew the foul enchanter, though disguised, Entered the very limetwigs of his spells", and "yet came off".

Having thus happily escaped himself, he finds the Brothers, and accosts them with the perfectly needless question: —

> 'But, oh! my virgin Lady, where is she?
> How chance she is not in your company?'

which he immediately after answers himself by a long and circumstantial account of what he has witnessed, concluding with charging the boys of "tender age" to rescue their sister.

Now if these questions had been meant as a form of reproach to the Brothers for having parted from her, no exception could possibly have been taken to them; but the exclamation "But, oh!"

is certainly expressive of sad surprise, and quite in accordance with the subsequent "Ay me unhappy! then my fears are true", in answer to the boys' statement that they "lost her as they came". The mention of his fears especially makes it evident that the preceding questions cannot have been meant as a form of reproach to the boys, neither is there anything in the words spoken by the Brothers to show that they felt them as such. Milton must have meant them as a form of introduction to the Spirit's story, but then this story should have been an answer to the boys' "What fears, good Thyrsis?", which it is not, for he tells them that he saw the Lady and Comus together, and after hearing her speak about her brothers, how could he have his 'fears' confirmed by them?

From the Lady's speech (ll. 210—15) it is plain that it was Milton's purpose to show how Chastity is able to resist the temptations of Sensuality.

This purpose would have been frustrated by the Spirit, nor would the Brothers have had an opportunity of displaying their courage in rescuing their sister, if he, the Spirit, had at once delivered the Lady from the power of Comus; but then Milton should not have introduced the Spirit as one who was sent to defend and guard and give safe convoy to those whose tender age might suffer peril. If the Spirit had only heard the Lady's song immediately after the tumult of Comus' revels, and then feared, but not witnessed her meeting with Comus, he might have been driven by his fears to rush towards the place from where the sounds had come, and find out if his fears were true. If he had then come across the Brothers first, his sad surprise at the absence of the sister, his questions, the confirmation of his fears and all else would have been quite natural.

Arnhem. J. F. Bense.

(THE) MAN — (THE) WOMAN.

Under *the* II., 19 it says in the NED. that the definite article is used before the name of an animal, plant, or precious stone when used generically, which rule is given with this restriction: not now used with *man* or *woman*, except as opposed to *child, boy, girl,* or the like.

What I wish to point out in this brief note is that this

restriction does not cover the whole field of possible exceptions, the definite article being also used at times before *man* and *woman* in their generical signification, in case the two substantives are directly opposed to each other, as appears from the following quotation:

The woman looms much larger in the world of books than the man, and she reads more sociological works than the other sex (*The Fortnightly Rev.* 1912, p. 164).

Mr. Cornelis (Java). F. P. H. Prick van Wely.

TO *SEAFARER* ll. 72 ff.

Forþon þæt [biþ] eorla gehwam æftercweþendra,
lof lifgendra lastworda betst,
þæt he gewyrce, ær he onweg scyle,
fremman on foldan wiđ feonda niþ,
deorum dædum deofle togeanes,
þæt hine ælda bearn æfter hergen *etc.*

fremman l. 75 cannot be construed as infinitive. Rieger proposed *freman* acc. sg. f. to *freme*. Sweet (Reader[8] p. 173) reads *freme* sb. object to *gewyrce*. Grein (Sprachschatz) suggests an unrecorded sb. *fremme*, which is retained in the reissue. I suggest *fremum* d. plu. to *fremu*, making ll. 75—6 parallel and giving to *gewyrce* the full sense 'get by working, bring about'. Translate: "so that shall be to each of earls . . . the best of after fame: that, ere he must away, he bring it about by beneficial actions upon the earth against the malice of fiends, by doughty deeds against the devil, that the sons of men afterwards praise him." etc. For the construction cf. Beow. ll. 20 ff.

swa sceal [geong g]uma gode gewyrcean,
fromum feohgiftum on fæder [bea]rme,
þæt hine on ylde eft gewunigen
wilgesiþas . . .

with Klaeber's note Mod. Phil. 3, 262. The scribal error assumed is easily explained; for (a) *fremum* might appear as *freman* in a 10th century MS. or (b) since *a* and *u* are often similar in form, *fremum* and *fremman* would differ only in the number of downstrokes.

Merton College, Oxford. K. Sisam.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Lektor A. E. H. Swaen zu Groningen wurde als Ordinarius auf den neuerrichteten lehrstuhl für englische philologie an der universität Amsterdam berufen und wird seine neue stellung am 1. Juni antreten.

DAS BENEDIKTINER-OFFIZIUM UND DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN AELFRIC UND WULFSTAN.

E. Feiler (das Benediktiner-offizium, Anglistische forschungen, hrsg. von J. Hoops, heft 4) hat das große verdienst, für das altenglische Benediktiner-offizium Rabanus' schrift: *De institutione clericorum*, buch II, kap. 1 bis 9 als »mittelbare vorlage« erkannt zu haben (s. 20). Der ae. Übersetzer hat die lateinischen kapitel stark gekürzt und nur das ihm passende gewählt.

Als verfasser hält Feiler (s. 43) jenen Wulfstan (II.), erzbischof von York und bischof von Worcester, an den Aelfrik seinen zweiten und dritten hirtenbrief (bei Thorpe, Ancient Laws and Institutes: *Pastoral Epistle* und *Chrisma*) richtete. Darauf weise der stil des offiziums hin, der die ausdrucksweise der echt Wulfstanschen homilien widerspiegele[1]). Dahin deute auch die eine der hss., Junius 121, in der das offizium überliefert sei; denn diese hs. stamme aus Worcester[2]).

Sehr ansprechend ist Feilers annahme (s. 50), Wulfstan

[1]) Die vergleiche mit der *Polity* auf s. 44—45 beweisen allerdings nichts zugunsten Wulfstans, da Liebermann (Herrigs Archiv 103, 47 ff.) gezeigt hat, daß Cnut aus den echten Homilien, und *Polity* aus den echten Homilien und aus Cnut geschöpft hat, also nicht Wulfstans werk sein kann. Etwas anderes wäre es, wenn sich beweisen ließe, daß die stilistischen übereinstimmungen des Offiziums mit der *Polity* nur die fälle betreffen, wo die *Polity* aus Wulfstan oder aus Cnut < Wulfstan geschöpft hat. Eine derartige untersuchung habe ich nicht unternommen. — Vgl. neuerdings über die Wulfstanfrage. R. Becher: Wulfstans Homilien, Diss. Leipzig, 1910.

[2]) Feiler möchte (s. 8) wie Wanley die andere hs. des ae. Offiziums: CCCC 201, die das Offizium ohne die gegebenen ae. psalmenübersetzungen, also den baren Rabanus enthält, ebenfalls in Worcester oder in einem davon abhängigen kloster lokalisieren. Anders W. Keller, Lit. bestrebungen s. 65.

habe das offizium auf veranlassung Aelfrics geschrieben. Ich bin in der lage, diese ansicht durch einige bis jetzt unbekannte tatsachen näher zu beleuchten. Rabans kapitel: *De officiis et orationibus canonicarum horarum* finden sich nämlich in einer passenden zustutzung, mit auslassung der anfangssätze wie im ae. Offizium[1]) auch in der Hs. CCCC 190. Diese Hs., das sogenannte *scrift-bōc*, das Leofric dem dome zu Exeter geschenkt hat, steht in allerengster beziehung zu Aelfric. Sie enthält Aelfrics drei altenglische hirtenbriefe mit der lateinischen fassung des zweiten und dritten briefes in der besten, ursprünglichsten form. Es ist bis jetzt aber unbeachtet geblieben, daß auch weitere umfangreiche lateinische teile der hs. mit Aelfrics kanonistik in festem zusammenhange stehen[2]). Die handschrift ist am anfang des 11. jahrhunderts geschrieben worden, nicht etwa in Worcester, sondern an einem ort, wo in bezug auf »schriftsprache« eine strenger westsächsisch orthodoxe tradition als in Worcester galt. Wenn wir es nicht mit Aelfrics autograph zu tun haben — chronologisch stünde dieser annahme nichts im wege[3]) —, so muß hier zum allermindesten eine hs. vorliegen, die eine ersthändige kopie des Aelfricschen autographen darstellt, oder unter Aelfrics leitung entstanden ist.

Jene vorhin erwähnten kanonistischen lateinischen partien nehmen sich zum teil wie sorgfältige, langjährige, kompilatorische vorbereitungsarbeiten zu dem ersten und vor allem zweiten und dritten hirtenbriefe Aelfrics aus. Eine quellenuntersuchung dieser hirtenbriefe beweist, wie eifrig Aelfric sich nach quellen umgesehen hat. Ein verschwindend kleiner prozentsatz des inhalts der briefe mag als Aelfrics eigentum

---

[1]) Der Kompilator fängt s. 205 an mit *Oratio enim petitio dicitur . . .* Feiler druckt (s. 54) noch den vorhergehenden satz als quelle ab, der aber nicht unbedingt nötig ist, da er so beträchtlich vom AE. abweicht. Das schlußkapitel (X: *De ceteris legitimis orationibus*), das im Offizium fehlt, ist allerdings in unsere kompilation aufgenommen.

[2]) Das vortreffliche, soeben erschienene werk von James, A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in CCCC enthält für 190, pp. 201—264 keinerlei angaben in bezug auf den inhalt und ursprung der lat. stücke.

[3]) Wenn es sich beweisen ließe, daß die fassung des lat. hirtenbriefes in CCCC 265 von der fassung in CCCC 190 direkt abhängt, dann wäre die annahme eines autographen noch glaubhafter. Die dazu nötige untersuchung habe ich noch nicht zum abschluß gebracht.

gelten, alles andere, etwa neunzig prozent, ist anderweitig abgeschrieben, nicht immer »sinn für sinn«, sondern öfters wort für wort. Daß Aelfric vorgängig seiner größeren lat. und ae. arbeiten auszüge und kompilationsarbeiten gemacht habe, ist somit höchst wahrscheinlich. Hier in CCCC 190 finden wir, wenn nicht die direkte überlieferung, so doch die spuren jener arbeit. Die kompilation beginnt auf s. 201 mit einem diskurs über die sieben kirchlichen grade: *De septem ecclesiasticis gradibus*. Die sätze sind meistens Isidor bzw. Amalarius, gelegentlich auch dem Pontificale Ps.-Ecgberti und Rabanus Maurus[1]) entnommen. Die abweichungen von Isidor-Amalarius, dh. die streichungen, die zutaten aus Ps.-Ecgbert oder Rabanus an der einen oder andern stelle, sind in auffallender weise im sinne Aelfrics gemacht und decken sich dann mit den entsprechenden, ebenso auffallenden stellen in Aelfrics lateinischer fassung des zweiten hirtenbriefes, oder mit dem ae. ersten briefe.

Als beispiel der gleichartigen kürzung betrachte man sich folgende zusammenstellung:

Isidor, Et. VIII, c. 12, § 29:	Kompilation:	Aelfric:
Acoliti Græce, Latine ceroferarii dicuntur a deportandis cereis - quando Evangelium legitur aut sacrificium offertur. Tunc enim accenduntur luminaria ab eis, et deportantur non ad effugendas tenebras, dum sol eodem tempore rutilet, sed ad signum lætitiæ . . .	Acoliti Græce, Latine ceroferarii dicuntur a deportandis cereis quando evangelium legitur aut sacrificium offertur ad signum lætitiæ.	Quartus accolitus, id est portor cerei qui portat lucem quando evangelium legitur aut sacrificium offertur ad signum lætitiæ.

Der kompilator wird sich wohl kaum gesagt haben können nach dem *offertur*: »Was hier kommt, lasse ich aus bis zu *ad*, weil das Aelfric auch getan hätte.« Der kompilator war eben Aelfric selber.

Gleichartige, charakteristische abweichungen in der kompilation und bei Aelfric zeigen sich im folgenden:

[1]) Es ist oft unmöglich, zu sagen, ob Rabanus vorgelegen hat, wegen der vielen übereinstimmungen Rabans mit Isidor-Amalarius.

Isidor, Et. VIII, c. 12:	Kompilation:	Aelfric:
Hi Græce diaconi, Latine ministri dicuntur, quia sicut in sacerdote consecratio, ita et in diacono ministerii dispensatio habetur. De Levi enim Levitæ exorti sunt . . .	Diaconus grece, minister latine, quia ministrat presbytero, quia sicut a sacerdote consecrato(!), ita in diaconos(!) ministri dispensatio habetur. Hii et Levite ex nomine auctoris vocati. De Leui autem Leuite exorti sunt.	Sextus diaconus, id est minister, qui ministrat presbytero ad altare et legit evangelium cui licet baptizare et communicare.
Alcuin, Div. off. c. 36 minister, quia ministrat.	Leuitam, id est ministrum oportet ministrare ad altare et baptizare et communicare.	
Pontificale Ps.-Ecgb. oportet ministrare ad altare et baptizare et communicare.		

Es ist kaum denkbar, daß sich zwei kompilatoren ihre vorlagen so gleichartig auswählen und aus diesen gleichartig ausgewählten vorlagen so gleichartig ausziehen.

Ganz Aelfric-artig in der kompilation, wenn auch eine wirkliche übereinstimmung im hirtenbrief fehlt, ist das kleine einschiebsel über den priester bei Isidor. Durch dieses einschiebsel wird nämlich Aelfrics theorie, die er in den hirtenbriefen so kräftig vertritt, daß priester und bischof dieselbe weihe hätten, ganz diskret berührt.

Isidor-Amalarius:	Kompilation:
sed pro uniuscuiusque merito quod in eum gratia divina contulerit, sacerdotes constituuntur.	sed pro uniuscuiusque merito quod in eum gratia divina contulerit, sacerdotes, id est episcopi et presbyteri, constituuntur.

Dieser zusatz verrät Aelfric. Aelfric war der kompilator.

An diese abhandlung über die kirchlichen grade schließen sich nun unmittelbar die oben erwähnten kapitel aus Rabanus Maurus an. Die überschrift lautet: *De officiis Diurnalium siue Nocturnalium.* Ihnen folgt s. 212 unten ein kurzes verzeichnis der bücher, die durch das jahr hindurch in der römischen kirche gelesen werden sollen: *Incipit ordo librorum qui in ecclesia Romana Ponuntur in circulo anni ad Legendum.* Daran schließt sich eine weitere, sehr interessante kompilation an: *De ecclesiastica consuetudine* (s. 213). Sie ist zunächst zusammengesetzt aus den liturgischen teilen in Aethelwolds lateinischer

Regularis Concordia oder *De Consuetudine Monachorum*[1]). Wie die beiden titel bei Aethelwold und in CCCC 190 durch ihre abweichung andeuten, ist der klosterordo in einen allgemeinen kirchenordo verwandelt worden. Wo Aethelwold *abbas* sagt, setzt unsere hs. *presbyter*, wo *fratres* steht, wird *sacerdotes* eingesetzt usw. Dazu sind in großem umfange zusätze aus verschiedenen teilen von Amalarius' *De ecclesiasticis officiis* gemacht worden. Die gleiche methode ist hier vom kompilator angewendet worden wie von Aelfric, der um 1005 Aethelwolds *Consuetudo* zur hand nahm, sie auszog und mit sentenzen aus Amalarius durchsetzte[2]). Wir brauchen uns deshalb nicht zu verwundern, wenn lange partien des liturgischen teils von Aelfrics auszug sich — abgesehen von jenen veränderungen wie *abbas* > *presbyter* — mit entsprechenden partien in unserer kompilation decken. Diese liturgischen, für land-, nicht klosterkirchen bestimmten teile der kompilation finden wir im dritten hirtenbrief Aelfrics wörtlich ins Altenglische übertragen[3]). Zu diesen liturgischen teilen im altenglischen dritten briefe fehlen die entsprechungen im lateinischen brief, so daß man, wenn man von Aelfrics auszug und von unserer kompilation nichts wüßte, an interpolationen denken möchte. Aber das fehlen jener teile im lateinischen brief ist nicht verwunderlich. Aelfric hielt ein hineinbringen dieser liturgischen teile in den lateinischen

---

[1]) Herausgegeb. mit den ae. glossen (die aber nicht von Aelfric herrühren, wie Feiler s. 50[2] irrtümlich bemerkt) von W. S. Logeman, Anglia 13, oder ohne glossen in Mignes P. L. 137.

[2]) Herausgegeben von Miß M. Bateson in Dean Kitchen's Compotus Rolls . . . of . . . St. Swithuns Priory Winchester. London 1892.

[3]) Von diesem teil des Chrisma-briefes ist natürlich in Thorpes ausgabe ebensowenig zu finden wie von der lateinischen fassung der hirtenbriefe. In meiner ausgabe der Aelfricschen hirtenbriefe, die vielleicht noch dieses jahr in Hechts Bibliothek der angelsächsischen prosa herauskommen wird, wird der anglist die wirkliche form der briefe zum ersten mal kennen lernen. Den zweiten brief in seiner ursprünglichen form hat die bisherige anglistik überhaupt noch nicht gekannt, da Thorpe eine ganz entstellte fassung (die in CCCC 201) gewählt hat. Von dem dritten brief hat Thorpe nur den anfang gedruckt. Meine ausgabe wird unter die liturgischen teile des dritten briefes die entsprechenden teile von Aelfrics De Ecclesiastica Consuetudine und »auszug« zur vergleichung hinzudrucken. — Eine anzahl von fragen, die ich hier nur kurz berühren konnte, werden in der einleitung ausführlich behandelt werden.

brief für unnütz, da er sie schon in der kompilation *De ecclesiastica consuetudine* auf lateinisch gegeben hatte sowie in seinem auszug, der, wie wir sehen werden, Wulfstan schon bekannt war, so daß eine wiederholung dieser teile im lateinischen briefe dem erzbischof nichts neues gesagt hätte.

Es steht nach allen diesen erklärungen fest, daß Aelfric der verfasser der Ecclesiastica Consuetudo im *Scrift-Bóc* ist.

Es folgen nun nach der *Consuetudo* längere stücke aus Amalarius, ferner *ordines* für bestimmte offizjen usw., über die ich mich hier nicht näher aussprechen will. Ich füge noch hinzu, daß ein kapitel, das viel weiter vorne steht: *De officio et mysterio missæe* eine kompilation aus Rabanus Maurus, Excerptiones-Ps.-Ecgberti und Amalarius ist.

Die Rabanus-abschrift im *Scrift-Bóc*, von der wir anfänglich ausgingen, steht demnach zwischen zwei lateinischen schriften, die wir beide als Aelfrics arbeit betrachten müssen. Die vermutung liegt somit nahe, auch die Rabanus-abschrift Aelfric zuzuschreiben.

Wenn sie aber von Aelfric herrührt, dann können wir, unter anlehnung an das von Feiler gesagte, vermuten, daß Aelfric diese Rabanus-kapitel an Wulfstan in Worcester geschickt hat. Damals war ja der bücheraustausch zwischen befreundeten klöstern ein sehr reger. Wenn, wie erwiesen ist, zwischen Worcester und Fleury handschriften hin- und herüberwanderten [1]), so ist ein bücheraustausch zwischen Eznesham und Worcester ebenso wahrscheinlich.

Diese wahrscheinlichkeit wird zur gewißheit, wenn wir das *Scrift-Boc* mit der ihr zeitgenössischen Worcester-handschrift CCCC 265 (nach M. Bateson aao. ganz am anfang des jahrhunderts, nach Liebermann, Ges. der Ags. I, XX, um 1025 entstanden) vergleichen. Ein vergleich dieser beiden handschriften wirft auf das verhältnis zwischen Aelfric und Wulfstan das hellste licht.

Die anfänglich besprochene lat. kompilation über die sieben grade findet sich auch hier, ebenso die Rabanus-kapitel, ferner die lateinische fassung des zweiten und dritten hirtenbriefes, nicht aber die dazu gehörige altenglische übersetzung. Das

[1]) Darüber vgl. Miß Bateson, Engl. Hist. Review 9, s. 690—691.

fehlen der altenglischen briefe in diesem kodex, der doch sonst viel Altenglisches enthält, ist auffallend und legt den gedanken nahe, daß dieser teil der hs. vor der abfassung der ae. briefe II und III geschrieben wurde und uns die im auftrag Wulfstans gemachte abschrift des von Aelfric an ihn gerichteten zweiteiligen briefes wiedergibt.

Ein weiteres, ebenso interessantes zeugnis für den handschriftenaustausch zwischen Eynesham und Worcester ist Aelfrics lateinischer auszug von Aethelwolds *Consuetudo monachorum* (oder *Regularis Concordia*) für die mönche von Eynesham, ein denkmal, das uns überhaupt nur in dieser Worcester-handschrift überliefert ist. Es kann sich hier nicht um Aelfrics autographen handeln[1]). Die tatsache, daß der brief sich gerade in einer Worcester-handschrift findet, spricht dagegen; das außergewöhnliche kleinfolio format spricht ebenfalls dagegen; denn, wie hätte Aelfric das format erraten können, das auch mit den andern stücken der Worcester-hs. übereingestimmt hätte. Wohl aber kann es sich um die für Wulfstan verfertigte abschrift handeln. Auch der »auszug« wurde Wulfstan zugeschickt, weil er ihn, den früheren abt, ebenfalls interessieren mußte. Der autograph ist wieder nach Eynesham zurückgewandert, uns aber verloren gegangen. Da dieser »auszug« zum großen teile dasselbe enthielt wie *De ecclesiastica consuetudine*, wurde dieses letztere werk nicht auch nach Worcester geschickt, und so erklärt es sich, daß keine spuren davon in der Worcester-hs. zu bemerken sind.

Als eine letzte tatsache in den beziehungen zwischen 190 und 265 sei noch erwähnt, daß das stück *De officio et mysterio missæ* sich ebenfalls in CCCC 265 befindet.

Andere lat. teile der hs. CCCC 190, nämlich jene oben erwähnten ordines, haben in eine andere Worcester-hs., Nero A 1, ihren weg gefunden (hierüber vgl. Bateson, Engl. HR. 10: 730). Vor allem hat auch jener lange fränkische ordo aus Evreux über die heiligung des öles am gründonnerstag (als anhang zu dem Pontificale Ps.-Ecgberti), der im *Scrift-bóc* auf s. 259—260 sich befindet, seinen ableger nach Nero A 1 geschickt.

Alle diese erwähnten übereinstimmungen deuten auf hand-

---

[1]) Ich bin nicht ganz sicher, ob Miß Bateson (Engl. Hist. Rev. 9, 702) das so auffaßt.

schriften, pergamente usw. hin, die durch Aelfric von Eznesham an Wulfstan in Worcester leihweise geschickt wurden.

Aber auch für das gegenstück, für sendungen von Worcester nach Eznesham, glaube ich in CCCC 190 fingerzeige zu erblicken. Eine der hauptquellen für Aelfrics zweiten und dritten brief waren die *Excerptiones Ps.-Ecgberti*, eine schlechte, fränkische kompilation von canones, die unter dem namen Ecgberts ging und deshalb sowohl Wulfstan als Aelfric so tiefes, aber unverdientes vertrauen einflößte. Im ersten brief kannte Aelfric diese kompilation noch nicht[1]); er kannte bloß jene 21 capitula des konzils von Aachen 802, die die Excerptiones Ps.-Ecgberti eröffnen und in England eine große rolle gespielt haben, da sie gleichfalls unter Ecgberts namen im umlauf waren, wie ihr vorhandensein in Bodl. 718 beweist. Da Aelfric brief II und III in Wulfstans auftrag schrieb, liegt die annahme nahe, abt Aelfric sei durch den erzbischof Wulfstan auf Ps.-Ecgberts sammlung aufmerksam gemacht worden: »Hier ist eine ganz besonders gute und reichhaltige sammlung von canones, die du als grundlage eines erweiterten, neuen hirtenbriefes benützen kannst.« So überließ wohl Wulfstan die sammlung dem abte leihweise zur benutzung. Aelfric zog daraus aus, was ihm wichtig schien. Spuren dieser notizen finden wir. Die von Wulfstan an Aelfric geschickten excerpte befinden sich in CCCC 265 (in einer von Nero A 1, jener späteren Worcester-hs., abweichenden, bis jetzt noch nicht veröffentlichten form). Aelfrics auszug daraus oder dessen spuren erkennen wir in CCCC 190 in einem denkmal, das eine gräßliche verwirrung darstellt, die aber durch den gelehrten, hochverdienstlichen aufsatz der Miß Bateson (aao. 10: 712—731) zu einem beträchtlichen teile entknäuelt worden ist. Hier ist nämlich eine neue fassung der excerptiones Ps.-Ecgberti.

So viel zum handschriftenumtausch zwischen Wulfstan und Aelfric.

Kehren wir zum Benediktiner-offizium zurück: Aelfric schreibt seine Rabanus-kapitel aus (spuren davon finden sich in der hs. CCCC 190), schickt sie an Wulfstan, der davon eine abschrift (in CCCC 265) machen läßt. Nun sagt Miß Bateson

---

[1]) Die dazu nötige beweisführung findet sich in meiner einleitung zu den hirtenbriefen.

(Hist. Review X, s. 730): *The passages De Officiis Diurnalium sive Nocturnalium* (dh. die Rabanus-kapitel) *are the same in CCC 190, fol. 205 and CCC 265, fol. 194, save that the latter version is rather shorter.* Wenn die version (abschrift) in CCCC 265 kürzer ist, dann steht sie der altenglischen fassung des Benediktiner-offiziums näher und bedeutet so einen weiteren schritt in der nötigen zustutzung. Ob nun die kürzungen in der lat. fassung von CCCC 265 zum teil den kürzungen der ae. fassung in 201 (wo der »bare Rabanus« auf AE. steht) entsprechen, vermag ich nicht zu sagen, da ich eine kopie der Rabanus-kapitel in CCCC 265 nicht besitze. Wenn es aber der fall sein sollte, dann würden wir in der Worcester-abschrift (CCCC 265) die »direkte« vorlage zum ae. Benediktiner-offizium erblicken dürfen.

Ob nun wirklich Wulfstan selber der übersetzer ist, wie Feiler meint, läßt sich nicht sicher feststellen, denn die übereinstimmungen mit der *Polity* könnten auch auf eine spätere zeit hindeuten (doch vgl. meine anm. 1), aber aus jener Wulfstan- oder Worcester-schule, die einen eigenartigen stil entwickelt hat, ist das ae. Benediktiner-offizium sicherlich hervorgegangen [1]).

[1]) Korrekturnote: Ein neuerlicher vergleich der kapitel '*De septem ecclesiasticis gradibus* in CCCC 265 (die mir in einer von dr. K. Jost, Oxford, verfertigten, freundschaftlich zur verfügung gestellten abschrift vorgelegen haben) mit der fassung in CCCC 190 hat mir gezeigt, daß der Worcesterschreiber (von 265) in seiner abschrift ziemlich selbständig vorgegangen ist und gegen den schluß außer Isidor-Amalarius-Raban noch andere quellen benutzt hat, sodaß CCCC 190 ihm kaum vorlage gewesen sein kann. Wohl aber beweist eine bestimmte stelle über den lektor (CCCC 190: p. 201 und 265; p. 188), daß beide hss. dieselbe vorlage benutzt haben müssen: *(uox) . . . clara ad omne opus pronuntiationis genus accommodata.* Das *opus* neben dem *genus* ist sinneswidrig und überflüssig. Der urtext Isidor-Amalarius hat es nicht. Der gemeinsame fehler deutet auf eine gemeinsame vorlage *X* hin. *X* wäre eine Eynesham-handschrift, unter leitung Aelfrics entstanden. Die hs. *X* wäre es, die zwischen den beiden klöstern zirkulierte, eine annahme, die im obigen aufsatz natürlich immer offen gehalten worden ist. *X* enthielt Rabanus usw. und die Excerptiones Ps.-Ecgberti in der ursprünglicheren, umfangreicheren fassung, die Aelfric selber benutzt hat, die auch die lücken enthielt, die wir aus den uns bekannten fassungen der Excerpte als quellennachweise zu Aelfrics zitaten des *canon* nicht ausfüllen können. (Die fassung der Excerpte in CCCC 190 kann keine direkte abschrift von CCCC 265 sein — diese annahme in meinem aufsatz muß ich zurückziehen — da sie mehr enthält und der fassung Nero A 1 näher steht. Dies läßt sich aus der beschreibung der fassung

[190] in Miß Batesons aufsatz und den konkordanztabellen zwischen CCC 265 und Nero A 1 in Selborne's *Ancient Facts and Fictions concerning Churches and Tithes,* London 1888, erkennen). — Das getreueste ebenbild von *X* war CCCC 190, weniger getreu CCCC 265 und Nero A 1. Alle drei aber enthalten fragmente der Excerpte, decken sich übereinstimmend alle drei oder nur zwei unter sich, da wo zufälligerweise dieselben partieen von drei bzw. zwei kopisten oder kompilatoren abgeschrieben wurden, weichen ab, wo jeder kopist seinen eigenen weg ging.

An beweismaterial für die behauptung, Aelfric sei der kompilator der *Ecclesiastica Consuetudo,* habe ich seither noch wesentliches und überzeugendes beibringen können. Eine vollständige darstellung alles dessen soll in meiner ausgabe der hirtenbriefe geboten werden.

St. Gallen. Bernhard Fehr.

SHAKESPEARE UND ORLANDO PESCETTI.

Im jahre 1594 erschien in Verona eine tragödie im druck, welche denselben stoff behandelte, wie Shakespeares *Julius Caesar:*

Il Cesare, Tragedia d'Orlando Pescetti, Dedicata al Sereniss. Principe Donno Alfonso II. d'Este, Duca di Ferrara, &c. In Verona, Nella Stamparia di Girolamo Diſcepolo MDXCIIII.

Die Shakespeare-forschung hat dies stück von Pescetti bisher kaum beachtet; nur in einer amerikanischen zeitschrift, die mir nicht zugänglich ist, soll ein gelehrter darauf hingewiesen und einfluß auf Shakespeare's drama angenommen haben.

Daher werden einige bemerkungen über dies ziemlich unbekannte drama nicht unwillkommen sein. Ein exemplar der urausgabe befindet sich in der Königl. bibliothek zu Berlin, welches für die folgenden vergleichenden betrachtungen benutzt wurde.

Pescetti's trauerspiel entspricht inhaltlich etwa dem 2. und 3. akt von Shakespeares tragödie; dh. es beginnt mit einer verschwörungsszene und schließt mit der ermordung Caesars ab, die in botenberichten mitgeteilt wird.

Die komposition und der stil stimmt mit der gewöhnlichen technik der italienischen, französischen, englischen Seneca-dramen überein; wenig handlung, die auf wenige stunden zusammengedrängt ist, nur eine beschränkte zahl auftretender personen, lange dialoge und monologe, chorusbetrachtungen, botenberichte. Eingeleitet wird das drama durch einen prolog, in dem Jupiter, Mars, Venus auftreten.

Der erste akt beginnt mit einem zwiegespräch von Brutus und Cassius im morgengrauen. Es folgt ein monolog des oberpriesters, klage des chorus, Brutus und Cassius setzen ihr gespräch fort, Porcia gesellt sich zu ihnen und

forscht sie aus, was ihr alsbald gelingt; sie stimmt dem verschwörungsplan begeistert zu. Mit einem chorus der römischen matronen schließt der akt.

Im zweiten akt tritt Calpurnia im gespräch mit einer dienerin auf. Unglücksahnungen. Chorusbetrachtungen. Brutus und Porcia im gespräch, welches die heroische gesinnung von Brutus' gattin enthüllt. Calpurnia und dienerin kehren zurück. Chorusbetrachtungen.

Der dritte akt führt Caesar im gespräch mit seinem freund Marcus Antonius vor. Monolog des Antonius. Monolog des oberpriesters Caesar im gespräch mit Calpurnia und dem oberprieser, spottet ihrer warnungen, philosophiert über das unvermeidliche schicksal und über zwecklose augurenkünste. Chorusbetrachtungen.

Der vierte akt beginnt wiederum mit einem dialog von Brutus und Cassius, ein dritter verschworener Decimus Brutus gesellt sich zu ihnen. Der verschwörungsplan scheint durch die vorsichtsmaßregeln Caesars vereitelt zu sein, der nicht in den senat gehen will. Caesar tritt mit einem monolog auf. Die verschworenen nahen ihm mit heuchlerischen reden, fassen ihn an der ehre, und besonders Decimus Brutus bestimmt ihn, doch aller warnungen ungeachtet in den senat zu gehen. (Die absurdität dieser situation, die ja hier schon die beste gelegenheit zur ausführung des mordplans gegeben hätte, scheint den dichter nicht gestört zu haben.) Nach dem abgang Caesars wieder ein längeres gespräch zwischen den verschworenen. Caesar und Calpurnia treten wieder auf, Decimus Brutus führt seine gleißnerrolle weiter. Popilius Laenas tritt auf. Caesar geht in den senat. Calpurnia klagt. Chorus römischer damen.

Der fünfte akt wird eröffnet durch eine längere rede des Marcus Brutus, in welcher die ermordung des 'tyrannen' verkündet und die wiedergewonnene freiheit gefeiert wird. Klagen des chorus und der Calpurnia. Botenberichte. Chor der bürger, chor der frauen, chor der soldaten. — — —

Anlage, komposition, inszenierung, dialogführung, auch charakterzeichnung weichen (abgesehen von einigen gleich zu erwähnenden einzelheiten) so sehr von Shakespeares drama ab, daß es zunächst zwecklos erscheint, nach irgendwelchen berührungen zu suchen. Und in der tat erklären sich die ähnlichkeiten meist ohne weiteres aus der gemeinsamen quelle: Plutarch.

Die verschiedenheit der diktion und charakterzeichnung dürfte durch folgende probe zur genüge illustriert werden. Bei Pescetti haranguiert Brutus nach der mordtat das volk in dieser weise (p. 115):

Cittadini, il Tiranno hà col ſuo ſangue
Pagate le douute Pene, & hà ſoddisfatto
All' anime di tanti huomini illuſtri,
Che ſon, per colpa ſua, giti ſotterra.
Omai libera è Roma,
Dalle noſtre ceruici è ſcoſſo il giogo,
Et ei conforme al merto ſuo nel proprio

Sangue, ch' in larga vena'
Per cento piaghe verſa
Giace a piè della statua
Del magnanimo Duce,
Cui non vider mai par queſt' alte mura
etc. etc.

Es ließen sich völkerpsychologische studien an die verschiedene auffassung und an die darstellung der charaktere knüpfen. Das rhetorische pathos äußert sich in viel wortreicherem tone als in englischen tragödien, sogar in denen eines Kyd oder Daniel. Von tyrannenherrschaft und freiheit und römertugend ist viel die rede. Brutus und Cassius sind gewöhnlich ein herz und eine seele und kaum zu unterscheiden. Porcia ist ganz Heroine, Calpurnia ganz tränenreiche gattin. Marcus Antonius ist in der redeweise und im charakter nicht sehr verschieden von Caesar; sie treten beide als philosophierende Epikuräer auf.

Dennoch sind einige übereinstimmungen in der szenenführung und im wortlaut der gespräche bemerkenswert, welche sich nicht aus der gemeinsamen quelle erklären lassen:

1. Die eigentliche verschwörungsszene wird übereinstimmend in die nacht vor dem morde kurz vor tagesanbruch verlegt. Bei Pescetti apostrophiert Brutus in der ersten szene (p. 14) den sonnengott:

Sõrgi omai, biondo Dío, deh ſpunta omai
Dall' Oriente, e co' tuoi viui raggi
L'aer foſco riſchiara — — —

Bei Shakespeare (II 1) wird ebenfalls der tagesanbruch erwähnt:

Dec.: Here lies the East: doth not the day break here?
Casca.: No.
Cin.: O, pardon, sir, it doth; and yon gray lines
That fret the clouds are messengers of day

In keiner der drei Vitae des Plutarch ist von einer verschwörungsszene in der nacht vor der ermordung die rede; daher ist natürlich auch nirgends das morgengrauen in verbindung mit dieser erwähnt.

Eine nicht bei Plutarch begründete übereinstimmung kann auch darin gefunden werden, daß die verschworenen sich vor (oder hinter) dem hause des Brutus zusammenfinden (bei Sh. in Brutus' garten), und daß Porcia aus dem hause tritt, um Brutus aũfzusuchen.

Plutarch erwähnt nur eine zusammenkunft im hause des Cassius.

2. Bei der beratung über das schicksal des Marcus Antonius spricht sich Cassius entschieden für die beseitigung dieses gefährlichen anhängers von Caesar aus (Pescetti p. 25).

Cas.: Parmi d'auere ſcorto in Marcantonio
Diſio di dominar: perciò s' in tutto
Vogliam la patria aſſicurar, ſpegniamo
Anco lui col Tiranno — — —

Brutus ist dagegen und gebraucht zur begründung das gleichnis vom abgeschlagenen haupt, mit dem auch den gliedern die kraft verloren geht:

Bru.: Col troncar della teſta all' altre membra
Troncaſi ogni vigore, ogni poſſanza.

Ganz übereinstimmend äußert sich Cassius bei Sh.:

Cass. I think it is not meet,
Mark Antony, so well beloved of Caesar
Should outlive Caesar — — —
— — — which to prevent
Let Antony and Caesar fall together — —

Brutus verwendet als argument dagegen genau dasselbe gleichnis wie bei Pescetti:

Brut. Our course will seem too bloody, Caius Cassius
To cut the head off, and then hack the limbs
— — — — — — — — — — — — — — —
For Antony is but a limb of Caesar
— — — — — — — — — — — — — — —
And for Mark Antony, think not of him
For he can do no more than Caesar's arm,
When Caesar's head is off.

In Norths Plutarch (Vita Antonii) heißt es nur (Shakespeare's Plutarch ed. Skeat p. 164):

They consulted whether they should kill Antonius with Caesar. But Brutus would in no wise consent to it, saying that, venturing on such an enterprise as that, for the maintenance of law and justice, it ought to be clear from villainy.

Ebenso ist in der Vita Bruti (Shakespeare's Plutarch p. 119) zwar von dem widerspruch des Brutus gegen die von den anderen verschworenen vorgeschlagene ermordung des Antonius die rede; aber dieser ist anders begründet, und Cassius ist nirgends bei Plutarch zum wortführer der entgegengesetzten ansicht gemacht. Das gleichnis vom haupt und den gliedern galt bisher als Shakespeares eigentum (Hübner, Vergleich bei Shakespeare s. 28).

3. Das auftreten der Porcia bei Pescetti erinnert sehr an die entsprechende szene bei Shakespeare, trotz aller verschiedenheit der charakterzeichnung (denn Pescettis Porcia ist durchaus blutdürstige Heroine ohne die zarten frauenhaften züge, die Shakespeare der gattin des Brutus verliehen): Pescetti p. 30:

Per quell' amor, che a queſta oggimai ſpenta
Repubblica portate, io vi ſcongiuro
Fidi compagni — — che i penſieri
Voſtri mi paleſiate, e arditamente
Fidiate a queſte orecchie ciò, ch'indarno
Di tenermi naſcoſto vi ſforzate.

Shakespeares Portia (frei nach Plutarch):

upon my knees,
I charge you, by my once-commended beauty
— — — — — — — — — — — — — — —
That you unfold to me, yourself, your half,
Why you are heavy, and what men to-night
Have had resort to you — — —

Plutarchs Porcia (Vita Bruti) sucht zwar auch in das geheimnis ihres gatten einzudringen, aber nicht in so pathetisch-rhetorischen worten. Ferner beruft sich die italienische Porcia auf ihre abstammung von Cato (Pescetti p. 29), um ihre seelenstärke zu erweisen:

anch' io vorrei
Mostrar, che di Caton ſon degna figlia

Inhaltlich übereinstimmend Portia bei Sh.:

I grant I am a woman; but withal
A woman well reputed, Cato's daughter.
Think you I am no stronger than my sex,
Being so father'd and so husbanded?

Allerdings ähnlich schon bei Plutarch:

I being, o Brutus, the daughter of Cato was married unto thee — — — to be partaker also with thee of thy good and evil fortune.

Zum schluß der unterredung wünscht Pescettis Porcia nahezu mit denselben worten dem unternehmen glück (p. 33):

il Cielo
Secondi i deſir voſtri

Bei Shakespeare (II 4):

O Brutus,
The Heavens speed thee in thine enterprise.

4. Calpurnias warnungen und Caesars schwanken werden von den beiden dichtern frei nach Plutarch, doch zum teil auffallend übereinstimmend dargestellt.

Caesar gebraucht dasselbe, freilich triviale, gegenargument (Pescetti p. 82):

Se di mal ſouraſtante alla mia vita
Son ſegni queſti auguri, è neceſſario,
Ch'auuenga quel, che moſtrano; altrimenti
Son falſi, & è, chi lor pon mente, ſtolto:
Ma s'è ciò, che minaccian, neceſſario,
Chi può fargli contraſto, od impedirlo?
Chi può l'ineuitabile ſchiuare?

Bei Sh. (II 2) sagt Caesar:

What can be avoided
Whose end is purposed by the mighty gods?

Deci(m)us Brutus überredet den schwankenden in übereinstimmender oder wenigstens sehr ähnlicher weise (Pescetti p. 97):

Se tu steſſo non vai personalmente
A far coteſto officio, stà ſicuro,
Che prenderan ſinistra opinione
Di tè — — —

Bei Sh. (II 2) sagt Decius:

If Caesar hide himself, shall they not whisper
Lo, Caesar is afraid?

Allerdings ist diese rolle des Dec. Brutus schon bei Plutarch erwähnt, wenngleich dort seine argumente kürzer und nur in indirekter rede gegeben sind.

Caesar schützt übereinstimmend bei seiner weigerung die bitten und klagen seiner gattin vor (Pescetti p. 95):

Debbol dir, ò tacer? i preghi, e i pianti
Di mia mogliera auuto hanno poſſanza
Di farmi variar proponimento.

Bei Sh. (II 2):

Because I love you, I will let you know:
Calpurnia here, my wife, stays me at home.

Bei Plutarch ist zwar der traum der Calpurnia erwähnt, aber Caesar führt die bitten der gattin nicht als hinderungsgrund an.

Ganz übereinstimmend, aber abweichend von Plutarch ist der selbstbewußte, hochtrabende ton in Caesars reden, bei Pescetti (p. 97):

Non tem' io, nò; non ha luogo il timore
In queſto petto: vnque il mio cuor non ſeppe
Che timor foſſe: e già ſon giunto a tale
Etade, e tali coſe oprato hò in arme,
Che della morte auer non debbo tema.

Potrà ben morte, ch'ogni coſa ſcioglie,
Queſto corpo atterrar; ma la memoria
Del nome mio non ſpegnerà in eterno.

Bei Sh. (II 2):

the things that threaten me
Ne'er look but on my back; when they shall see
The face of Caesar, they are vanished
— — — — — — — — — — — —
danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he.

Pescettis Caesar spricht von zweckloser todesfurcht, die ihm 'tausend tode' vor seinem wirklichen tode geben würde (p. 80):

Perchè quantunque volte mi tornaſſe
A mente il breue ſpazio di mia vita,
Il che sarebbe ogn'ora, ogni momento,
Altrettante vn coltel pungente il cuore
Mi ferirebbe, e cosi mille morti,
Pria ch'io morisſi, il giorno prouerei.

Ganz ähnlich Sh.'s Caesar (II 2, 32):

Cowards die many times before their deaths;
The valiant never taste of death but once.
Of all the wonders that I yet have heard,
It seems to me most strange that men should fear;
Seeing that death a necessary end,
Will come when it will come.

Nun kann bei einigen dieser übereinstimmungen gewiß angenommen werden, daß sie zufällig oder durch die situation bedingt seien. Bei den unter 1. und 2. erwähnten ähnlichkeiten ist diese annahme aber recht unwahrscheinlich. Die summe aller ähnlichkeiten legt doch die vermutung eines literarischen zusammenhanges sehr nahe, welcher nur so gedeutet werden kann, daß Shakespeares im jahr 1599 vermutlich gedichtete, aber erst viel später gedruckte römertragödie durch Pescettis Cesare unmittelbar oder mittelbar beeinflußt worden ist.

Freilich scheint, was bei Sh. eigentlich selbstverständlich ist, die beeinflussung sich mehr auf die inszenierung, auf die äußerliche gestaltung der dramatischen situationen, auf die dialogführung, als auf den wortlaut und auf die charakterzeichnung erstreckt zu haben.

Hauptquelle bleibt natürlich Plutarch. Aber es ist bemerkenswert, daß gerade im zweiten und dritten akt bei Sh. die ereignisse in ähnlicher weise dramatisch gestaltet und zeitlich zusammengedrängt sind wie bei Pescetti.

Orlando Pescetti hat seine tragödie dem herzog Alfons II. von Ferrara gewidmet, dem gönner und verfolger Torquato Tassos. Die vom 19. Februar 1594 datierte vorrede spricht die hoffnung aus, daß das drama in Ferrara aufgeführt werden würde. Wir wissen nicht, ob der wunsch in erfüllung gegangen, ob das stück irgendwo aufgeführt worden ist. Am ersten wäre wohl in der heimatstadt des dichters oder in Venedig eine aufführung möglich gewesen. Irgendein des Italienischen kundiger Engländer kann das stück dort gesehen und ins Englische übertragen haben. Das drama konnte aber auch leicht in buchform nach England gelangen und dort übersetzt werden, wenngleich keine übersetzung bekannt geworden ist. Jedenfalls wurden im jahre 1595 zwei Cäsardramen in London aufgeführt, worauf Wolfg. Keller im Shakespeare-jahrbuch XLV 220 hingewiesen.

Wolfg. Keller kombiniert, daß das erste (oder zweite?) verloren gegangene vorshakespearesche Cäsar-drama eine rachetragödie im Seneca-stil gewesen sei, welche mit Caesars ermordung auf dem kapitol unter dem standbild des Pompejus schloß. [Es ist bemerkenswert, daß bei Pescetti der rachegedanke, Nemesis für Pompejus, sehr betont ist, vgl. oben die rede des Brutus.] Bei den engen beziehungen zwischen italienischer und englischer literatur in jener zeit wäre es sehr wohl möglich, daß jenes verloren gegangene stück eine (freiere?) übersetzung von Pescettis tragödie darstellte. Anth. Monday, der ja Pasqualigos Fedele übersetzt hatte, könnte sehr wohl auch Pescettis tragödie übertragen oder frei umgearbeitet haben. Aber auch sonst hatte der theaterunternehmer Henslowe gewiß manchen humanistisch gebildeten dramenschreiber zur verfügung, der ein stück aus dem Italienischen zu übersetzen vermochte, zb. Chapman.

Breslau, im Februar 1913. G. Sarrazin.

THE "CHAMPION" AND SOME UNCLAIMED ESSAYS BY HENRY FIELDING.

But little attention has been given to the *Champion.* The great importance of its essays to students of the development of Henry Fielding, was suggested by Lawrence in his *Life of Fielding* (1855, pages 118—9), and is shown in my article on *The Political Significance of "Jonathan Wild"* in the Publications of the Modern Language Association of America of March 1913, and in an article on *"The Champion" and "Jonathan Wild"* soon to appear.

The *Champion* is a periodical of the line of the *Tatler*, the *Spectator*, and the *Guardian.* It was published on Tuesdays, Thursdays, and Saturdays, beginning Thursday November 15, 1739. Each number contained one leading essay, and a summary of news ("Index to the Times") opposed to the Ministry and often humorously turned; and some numbers included notices of new books. Until 1741 or 1742 (see below) Fielding was a part proprietor, and he and James Ralph were regarded as the chief writers of the essays[1]). According to Dr. Drake[2]) the articles signed C and L are by Fielding. Murphy says[3]) that Fielding's part in the composition "cannot now be so ascertained, as to perpetuate them [Fielding's essays] in this edition of his works". Dobson very properly remarks[4]) that as the "Advertisement" in the collected editions of the *Champion* "states expressly that the papers signed C and L are the 'Work of one Hand', and as a number of those signed

1) For evidence see pages 98—100, and for proof see pages 138—9, of Godden, *Henry Fielding, A Memoir,* 1910.

2) *Essays on Periodical Papers*, 1809, I 85.

3) Edition of Fielding's Works, 1762, I 29.

4) *Fielding,* English Men of Letters Series, edit. 1905, p. 63.

C are unmistakeably Fielding's, it is hard to discover where the difficulty lay." Dobson adds[1]) what the following paragraphs will verify, that the "papers signed C and L are by far the most numerous [in the collected editions, be it said], the majority of the remainder being distinguished by two stars, or the signature 'Lilbourne'. These are understood to be from the pen of James Ralph . . ."

Miss Godden has presented[2]) much evidence in support of Fielding's large share in the writing of the *Champion* up to June 19, 1740, and of his authorship of the essays signed C and L. She gives[2]) also the evidence concerning Ralph's participation. New evidence that the C and L papers are Fielding's, is found in the series of hitherto unnoted parallels between them and *Jonathan Wild* that I shall show in a forthcoming article. In *Modern Language Review* of January 1912, I have called attention to a quotation from Fielding's *Of Good Nature* in the *Champion* of November 27, 1739 (the first C essay), that shows not only that *Of Good Nature* was at least partly composed by November 27, 1739 and was revised after that date, but also that Fielding wrote this first C essay and so probably the rest of the C and L essays. In *Modern Language Review* of July 1912, I have pointed out Fielding's apparent reason for adopting the signatures C and L.

A collected edition of the *Champion* essays, with the "Index to the Times" and the literary notices, from November 15, 1739 to June 19, 1740, inclusive, was published in 1741. The work is listed among the books of the month in the *London Magazine* and the *Gentleman's Magazine* of June 1741. Miss Godden (p. 116) has noted that the volumes were advertised in the *London Daily Post* of June 18—26, 1741. The title-page reads: "The / Champion: / containing / A Series of Papers, / Humourous, Moral, Political, and Critical. / To each of which is added, / A proper Index to the Times. / *Quem legis ut nôris, accipe.* Ovid. / Vol. I. / London: / Printed for J. Huggonson, in *Sword and Buckler* / *Court,* over-against the *Crown-Tavern* on *Ludgate-* / *Hill.* / MDCCXLI."

---

[1]) Op. cit. page 63.

[2]) Op. cit. pages 98 ff., 138 ff.

A "second edition" in two volumes was published in 1743, with a titlepage as follows: "The / Champion: / Containing / A Series of Papers, / Humorous, Moral, Political / and Critical. / To each of which is added, / A proper Index to the Times. / A second Edition. / With the addition of a large Table of / Contents to each Volume. / *Quem legis ut nôris, accipe.* Ovid. / Vol. I. / London: / Printed for H. Chappelle, at Sir *Isaac* / *Newton's* Head, in Grosvenor-Street. / M.DCC.XLIII." This edition varies from that of 1741 only in the title-pages and the added Tables of Contents. Coincidence of misprints and absence of variation in make-up of the pages, indicate that this "second edition" is not a reprint. Apparently Chappelle, who as we shall see bought at auction the sets of the 1741 edition, bound up his "remainders" with the Tables and with new title-pages, in 1743.

In 1766 was published a "third edition" in two volumes with title-page as follows: "The / Champion: / containing / A Series of Papers, / Humourous, Moral, Political / and Critical. / To each of which is added, / A proper Index to the Times. / The Third Edition. / With the Addition of a large Table of / Contents to each Volume. / *Quem legis ut nôris, accipe.* Ovid. / By Henry Fielding, Esq; and other Hands. / Vol. I. / *London:* / Printed for T. Waller, opposite Fetter-Lane, / Fleet-Street. / M.DCC.LXVI." The title-page of Volume II omits lines 9, 10, 11, and has "Vol. II" for "Vol. I." This edition also is sheets of the 1741 print bound up with new title-pages and with the Tables.

Perhaps because Murphy printed no *Champion* essays in his edition of Fielding's works in 1762, the most of the later editions do not contain the essays. The only editions of Fielding in which I have found an attempt to print the Fielding essays *in toto,* are those of Sir Leslie Stephen (London, 1882, Vol. V), and W. E. Henley (New York, 1902: Miscellaneous Writings, Vol. II pp. 77—338). The essays in these editions are C and L essays from November 1739 to June 19, 1740. Stephen says (I. p. XLV) these *Champions* "have never been [before his edition] reprinted in his [Fielding's] works."

In the reprints issued in 1741, 1743, and 1766, the papers signed C are those of November 27; December 4, 6, 8 (with

Double's letter; not printed by Stephen or Henley), 11 (with the letter "From my Dining Room, Dec. 10th", which is not printed by Stephen), 13 (with Index to the Times, which is incorrectly assigned by Henley to the 15th), 15, 18, 22, 25, 27 (unsigned, but continued and signed in the next paper), 29 (essay and letter); January 1, 3 (with letter from John Bullock), 5, 8, 10, 12, 15, 17, 22, 24, 26, 29; February 2, 5, 7 (with letters of Bellarmine and Amanda), 9, 12, 14, 16, 19, 21, 26; March 1, 11, 20; April 1, 22; May 8, 24, 31; June 10, 12. The papers signed L are those of March 4, 6, 13, 15, 22, 27, 29; April 5, 12, 15, 19, 29; May 3, 10 (with letters and "Recepe"), 17; June 7. The number of papers signed C or L is 60. The papers signed with two stars are those of November 24, 29; December 1 (in the two-volume collected editions the date at the head is omitted; two letters), 8 (second letter), 20, 22 (the letter attacking the *Gazetteer*); January 10 (short note at end), 19; February 23; March 8, 18; April 3, 26 (matter after main essay); and the "Dedication" of the two-volume collected editions. The papers signed "Lilbourne" are those of April 10, 17, 24; May 1, 22, 29; June 19. The number of articles signed with two stars or "Lilbourne", is 19. The *essays* not signed are those of November 15, 17, 20, 22; February 28; March 25; May 6, 15, 20, 22 (the three paragraphs after the main article); June 5, 14, 17. The rest are those of "Morpheus" April 8, 26; "Somnus" May 13; "Janus the Elder" June 3.

Concerning the authorship of the essays, the "Advertisement" in the collected editions states that "*all the Papers distinguish'd with a* C. *or an* L. *are the work of one Hand; those mark'd thus* * * *or sign'd* LILBOURNE, *of another, to whose Account, likewise, except a few Paragraphs, the* Index of the Times, *is to be plac'd. The Letters* [only one] *subscrib'd* JANUS THE ELDER, *are owing to a Third. The* Trials *of the* Coxcombs, *Male and Female* [April 8, 26], *as likewise the* Dissection *of a* Head *and* Heart [May 13] *to a Fourth. And the Remainder to various Correspondents, some of which we have Reason to believe, are such as would do Honour to the most celebrated Essays, that ever yet were calculated for the public Service.*"

I have indicated that Henley and Stephen do not reprint

Fielding's signed paper of Dec. 8, 1739, and that Stephen does not print his signed "Letter from my Dining-Room, Dec. 10th" Furthermore, some of the unsigned papers between November 15, 1739 and the middle of June 1740, should be assigned to Fielding. The facts that Ralph wrote the "Dedication" of the 1741 reprint, and that in June 1741 Fielding was not in full accord with the proprietors of the journal (see below), suggest that Fielding had little to do with the reprinting, and so account for the absence of signature in some of his papers when reprinted.

Of these are the first four essays, i. e. those of November 15, 17, 20, 22. In a note in *Modern Language Review* of July 1912 already referred to, I have shown that the four first essays were left unsigned apparently because it was the original intention to sign no articles. The fifth essay, that of the 24th, the first that is signed, has the two stars at its end. The sixth essay, that of the 27th, is the first paper signed C and the first reprinted by Henley and Stephen. That the first four essays of such a periodical would be written by minor contributors, is unlikely; that they were composed, especially that the first couple were composed, by a major contributor after consultation with others interested, is very likely. The style of the first four papers favors strongly ascription to the writer who signs C and L, and is quite unlike that of any writer of any of the papers other than those signed C or L and those mentioned below. The following aids toward this same conclusion.

The paper of November 15th[1]) contains reference to Coke and Littleton (referred to in other C and L *Champions*, but in none with other signature); a left-handed allusion to Dr. Cheyne's last work (summoned for trial at the end of the

[1]) In proposing that perhaps Ralph was author of the 1742 pamphlets *The Cudgel; or a Crab-tree Lecture*, and *Blast upon Blast, and Lick upon Lick*, printed under the pseudonym of "Hercules Vinegar", Mr. Dobson (op. cit. 1905 p. 93) remarks that as this paper is unsigned Ralph possibly had some share in originating the Vinegar family, and suggests that "in this case he would consider himself free to adopt the name, however disadvantageous that course might be to Fielding's reputation". In *Modern Language Review* of April 1913 I discuss the original of "Hercules Vinegar" and the use of the "Captain" in the *Champion*. See my article in the New York Nation of Jan. 16, 1913, pp. 53—54.

L paper of May 17 on the trial of Cibber's *Apology;* and satirically quoted in the last C paper, June 12); a hit at Dr. Bentley and his notes on Milton that Fielding was so fond of rapping. There is also allusion to an epithet that rankled with Fielding, in the statement that Tom Vinegar "frequently useth the Words *Damned Stuff; That is Low,* &c. in Conversation, with which Words alone, together with his *Cat-call*, he often says he can damn the best Play in the Universe". In his first signed paper (Nov. 27th) Fielding warns his readers about this "Use of the Words *Low, Dull, Stupid, Sad Stuff, Grub-street,* &c. which, with some few more, I wish heartily were banished out of our Language, . . ." In his last signed paper (June 12th) he comes back warmly to attack on "*What cursed Stuff is here!*" used as criticism of works, and on "the Audience at a Play-House" "divided about what is *low*". There is nothing of this in any of the other essays. In his signed paper of Feb. 26th, Fielding writes: "The first of these Pictures . . . was drawn by my Son Jack, who, as I have said in my first Paper, wears fine Cloaths . . ." The "first Paper" is this of November 15th. Perhaps he is here speaking merely in the person of the editor Vinegar.

The second paper (November 17), is against hereditary honor and pride in family, satirized in *Jonathan Wild* Chapter II. The writer's motives are illustrated in Fielding's favorite fashion by allusion to practice of the ancients, and likewise after his habit by mention of Alexander the Great with reprobation. There is citation by name of Fielding's favorite Dr. South, and quotation of a sentence of South's, as in Fielding's papers of Dec. 15, Jan. 22, March 6, April 15. The merchants of London are spoken of as "sturdy SCRUBS", and allusion is made to "some late Scurrilities against Merchants and Traders". This is allusion to Walpole's designation of the Merchants of London as "sturdy beggars". The expression and its point are employed by Fielding in the C and L papers of December 18, and June 7, 10. In this paper, also, there is allusion to and quotation from, Fielding's favorite Wycherley.

The paper of November 20 quotes from South; utters the theory offered in *Jonathan Wild* that a man must be born to an art or a science of whatever sort; mentions Congreve and "Wycherly, whom I have always esteemed one of the

best of our comic Writers"; contains a hit at "contemptible Members" "of our learned Societies", attacked in Fielding's *Philosophical Transactions for the Year 1742—3* and in the *Vernoniad* of 1741.

The paper of November 22 opposes the honoring of appearance and neglect of reality, the theme of a number of C and L papers. Especially notable is the Fielding notion in par. 7: "In like Manner, it hath been well proved, and is, I think of itself sufficiently clear, that there is no real Honour in overrunning, conquering, and destroying Nations. Yet the Names of such as have accomplished these Exploits, are not only reverenced and honoured in their own Times, but transmitted down with all the Marks of Honour to Posterity; and we shall see few who have Capacity or Resolution enough to strip them of those Titles, to which they have not the least Claim." This is part of the theme of *Jonathan Wild* and of Fielding's later works. With this goes the lengthy remark regarding men's eagerness to obtain Ribbons, i. e. orders. This echoes the common attacks of the day on Walpole's revival and supposed corrupt use of the Order of the Bath that Fielding hit in the paper of December 15 and elaborately in *Jonathan Wild* Bk. III Ch. XIV. — So much for the first four papers.

Further, probably the unsigned paper of February 28 also is Fielding's. It mentions Alexander; uses the story of Alexander and Diogenes; and refers to Coke's *Institutes* and the Statute of 42 Edward II.

Of the unsigned three letters of March 25, the second refers to Wycherley and Congreve, and has a hit at Cibber. The style of this paper is in accord with that of the C and L papers, but is unlike that of any of the other signed papers.

The unsigned paper of May 6 is surely Fielding's. His signed paper of April 29 attacks Cibber's *Apology*[1]) in much the same fashion as does the paper of May 6; and at the end it announces another paper on the same theme, with a general outline of contents that is pretty well filled out in

[1]) Dobson slips in his sentence (p. 66), "When the *Champion* was rather more than a year old, Colley Cibber published his famous *Apology*". The *Gentleman's Magazine* of April 1740 notes the publication of the *Apology*, and in May notes the issue of the second edition.

the paper of May 6. Fielding's signed paper of May 3 incidentally attacks Cibber; and at the end after the signature L, it has: "*Never perform'd but Twice. On* Tuesday *next, in this Paper, will be presented a Farce called the* APOLOGY." The paper of Tuesday May 6 attacks Cibber much as do Fielding's of April 22 (C) and 29 (L); hits at Walpole; has a blow for Bentley on Milton; and quotes a story from South's *Letter* to Sherlock. — The editor of *The Tryal of Colley Cibber* (1740) assigns the papers of April 22 and 29 to the author of *Pasquin*, and prints the paper of May 6 and the account of the trial of Cibber's *Apology* before Captain Vinegar of May 17 (signed L) without designation of different authorship. Lawrence (*Life* p. 121 note 2) seems to assume that the paper of May 6 is Fielding's, as does Dobson (edit. 1905 p. 67).

The unsigned paper of May 20 on drinking, mentions South and quotes from him, and cites Alexander as a "horrible example". The paper is in the C and L style. The three unsigned paragraphs of "Cautions" that follow the essays of May 22, contain the favorite citation of Alexander. Their matter and their manner are quite unlike those of any of the writers other than C and L, and very like those of C and L.

The unsigned papers of June 14 and 17 are certainly not Fielding's. That of May 15 also is probably not his. These papers may well be those of the "various correspondents" referred to in the "Advertisement" of the collected editions — if there were such correspondents. —

There seem to be good reasons for the notion that Fielding contributed somewhat to the *Champion* after June 1740[1]).

In his Preface to the *Miscellanies* of 1743 Fielding states (Vol. I fourth page from end of Preface)[2]) that he had "long

---

[1]) There is need for modification of Miss Godden's expression (op. cit. p. 116): "as he himself states that he left off writing for the paper from this very month [June 1741]". — Dobson (p. 70) remarks that it is "by no means clear" that Fielding contributed after June 1740; and seems to feel that the paper of June 12, 1740 was his last. Keightley (*Fraser's Magazine* 1858 p. 10) asserts that Fielding "continued to be an occasional contributor to it for a twelvemonth" after June 1740.

[2]) The pages of the Preface in both the 1743 editions, are incorrectly numbered.

since (as long as from *June* 1741) desisted from writing one Syllable in the *Champion*, or any other public Paper . . ." Again, he states (next to last page of the Preface): "I once more solemnly declare, that since the End of *June* 1741, I have not, besides *Joseph Andrews*, published one Word, except *The Opposition, A Vision. A Defence of the Dutchess of Marlborough's Book. Miss Lucy in Town* (in which I had a very small Share.)." The last paper of the collected editions of the *Champion* bears date June 19, 1740. The last C or L paper is that of June 12, and is of such nature and is written in such manner as to indicate that its author meant it as a sort of gathering up, perhaps as a farewell. The fact that on June 20 Fielding was admitted to the bar, might well lead him to give up at least some of his regular writing for the periodical. Moreover, he may at this time have been working on the translation of Adlerfeld's *History of Charles XII*, published in the fall of 1740, for which he received part payment in March; but he may have made over the translation to James Ford[1]). The publication in June 1741 of the collection of papers whose last number is that of June 19, 1740, perhaps would point to a feeling on the part of the proprietors that the work was in some sense completed in June 1740.

On the third page from the end of the Preface to the *Miscellanies*, Fielding prints the often-quoted passage: "While I was last Winter laid up in the Gout . . . I received a Letter from a Friend, desiring me to vindicate myself from two very opposite Reflections, which two opposite Parties thought fit to cast on me, *viz.* the one of writing in the *Champion* (tho' I had not then writ in it for upwards of half a Year) the other, of writing in the *Gazetteer*, in which I never had the Honour of inserting a single Word." This again opens the way to possible participation in the *Champion* up to the middle, or the end of the first quarter, of 1741; for in the New York *Nation* of April 25, 1912, I have shown that (contrary to the assumptions of Lawrence, Keightley, Dobson, Gerould, and the Dictionary of National Biography) the "last Winter" here referred to is the winter of 1741—2.

---

[1]) See my article in the *Journal of English and Germanic Philology*, Oct. 1912.

The date June 1741 twice mentioned by Fielding and indicated in the third passage, in the Preface, and the form of the first statement, would seem to point to connection, perhaps not steady, with *some* "public Paper" between June 1740 and the end of June 1741. The turn of the expression and the facts of contribution up to June 1740 and of necessity to continue to contribute in order to profit by his part ownership (see below), would point to the *Champion* as the paper for which Fielding wrote after June 1740. It is to be noted that in the two months before June 19, 1740, Fielding's contributions to the *Champion* became fewer in number than were his papers in corresponding periods back to November 1739.

Miss Godden states (pages 115—6) that the minutes of the meetings of the partners in the *Champion*, in her possession, show that Fielding attended a meeting of the partners on June 29, 1741; that the partners with the single exception of Fielding then approved of the knocking down at auction to Mr. Henry Chappelle[1]) of the "Impressions of the *Champion* in two Vollumes, 12°, No. 1000"; that thereafter "Fielding's name ceases to appear at the *Champion* meetings". From this she infers that Fielding withdrew from the partnership soon after June 1741, and because of disagreement about the sale. But would not any formal withdrawal be noted in the minutes, and does not the minute noted in my next paragraph below indicate that Fielding held his part ownership into 1742? Whatever be the truth, a disagreement in June 1741 would fit in with Fielding's declaration of not writing in the *Champion* since the end of June 1741. It leaves the way open to his writing for the paper up to that date.

Without applying the passage to the present question, Miss Godden quotes (pages 138—9) from the copy of the minutes of the meetings of the partners the following order adopted by the partners March 1, 1742: "Whereas Henry Fielding Esq., did Originally possess Two Sixteenth Shares of the Champion as a Writer in the said paper and having withdrawn himself from that Service for above Twelve Months past and refused his Assistance in that Capacity since which

---

[1]) The title-page of the 1743 collected edition of the *Champion* reads (see above) "Printed for H. Chapelle . . ."

time Mr. Ralph has solely Transacted the said Business. It is hereby Declared that the said Writing Shares shall devolve on and be vested in Mr. James Ralph[1])." The expression "above Twelve Months past" would point to Fielding's contributing not later than March 1, 1741. It would indicate that he contributed somewhat after June 1740 and into 1741.

Perhaps some of Fielding's earnestness of declaration of not participating "in the *Champion*, or any other public Paper" since June 1741, arose from anxiety to disclaim any part in the *Champion* of the date (1743) of the Preface of the *Miscellanies*. That the periodical had now changed hands (a fact not hitherto noted in print, I believe) is shown by the following heading of a selection from the *Champion* in the *Gentleman's Magazine* of April 1743 (the month in which the subscribers finally received the *Miscellanies*, and in which the "second edition" of the *Miscellanies* was announced as issued), page 191: "From the *Champion*, April 7, No. 3. *The Title of this Paper is alter'd and now runs thus: The* British Champion; *or the* Impartial Advertiser. *And tho' the Printer is the same, it appears to have new Authors.*" The new numbering indicated in the quotation by "No. 3", would suggest that the "new Authors" began Saturday April 2, 1743. — Perhaps the change of authors and of name contributed to call forth the 1743 issue of the collected *Champion*. The attention aroused by the changes is just what an alert publisher would seize on for getting rid of the stock of his "remainders" of the old edition. But I have not been able to find a notice indicating the month of the issue of the 1743 edition. The *London Magazine* and *Gentleman's Magazine* lists do not record it.

Since all this is so, it is to be hoped that someone will examine[2]) the files of the original *Champion* between June 1740 and March or June 1741, for papers by Fielding not reprinted

---

[1]) Fielding's name appears in the list of the partners (Mr. Fielding, Mr. Nourse, Mr. Hodges, Mr. Chappelle, Mr. Cogan, Mr. Gilliver, Mr. Chandler) present at the meeting of June 29, 1741, when the impressions of the collected edition were made over to Chappelle. Ralph's name does not appear in this list. Dare one assume that up to March 1742 Ralph was not an actual partner? Though the occasion was a very important one, all the partners may not have been present at the June 29, 1741 meeting.

[2]) This I am now having done.

in the 1741, the 1743, the 1766, the Stephen, the Henley, or any other edition. The British Museum seems not to have the file for the dates in question.

In a periodical called *The Patriot* published by P. Mathie in Edinburgh in 1740, and composed mostly of extracted articles from London periodicals, are printed a number of the essays from the *Champion* between June 28 (first *Champion* so reprinted) and October 25 (last *Champion* I have seen so reprinted) 1740. Possibly Fielding wrote the *Champion* of July 24, a Harlequin-Scaramouch dialogue of political object; the *Champion* of September 6, with its legal citations after the style of Fielding's signed *Champions;* and the *Champion* of September 13 continuing the account of Job Vinegar's travels begun in Fielding's signed *Champion* of March 20, 1740, prepared for in the letter of Anticlum in the *Champion* of March 25, and similar in nature to some of the travel satire in *Jonathan Wild.* The papers here referred to are at pages 155—8, 290—2 continued 323—4, and 331—5, of *The Patriot.* The Yale Library has bound in one volume the numbers of *The Patriot* from the first, that of June 13, 1740, to that of November 14, 1740. The paper, probably with its reprints of the *Champion,* seems to have continued beyond the latter date.

Beloit College, U. S. A. John Edwin Wells.

DIE QUINTESSENZ DES SHAWISMUS.

Bibliographie.

I. Werke von Shaw.

1879 *Immaturity* (ungedruckt).
1884 *A Manifesto.*
An Unsocial Socialist (To Day).
1885 *To Provident Landlords and Capitalists: A Suggestion and a Warning.*
1885—87 *The Irrational Knot (Our Corner).*
1885—86 *Cashel Byron's Profession (To Day).*
1887—88 *Love among the Artists (Our Corner).*
1889 *Fabian Essays.*
1891 *The Quintessence of Ibsenism.*
The Impossibilities of Anarchism.
1892 *The Fabian Society.*
Socialism and Superior Brains (The Review).
Widowers' Houses.
1893 *The Philanderer.*
1894 *Arms and the Man.*
1895 *The Sanity of Art (Liberty).*
1896 *Socialism for Millionaires (Contemporary Review).*
On Going to Church (The Savoy).
1897 *Candida.*
1898 *The Perfect Wagnerite.*
Plays Pleasant and Unpleasant (Widowers' Houses; The Philanderer; Mrs. Warren's Profession; Arms and the Man; Candida; You never can tell; The Man of Destiny).
1900 *The Fabianism and the Empire.*
1901 *Plays for Puritans (The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra; Captain Brassbound's Conversion).*
1902 *Mrs. Warren's Profession.*
The Admirable Bashville.
1903 *Man and Supermon.*
1904 *The Fabianism and the Fiscal Question.*
The Commonsense of Municipal Trading.
1905 *Does Modern Education ennoble? (Great Thoughts).*
John Bull's Other Island.
How He lied to Her Husband.

Major Barbara.
1906 *The Doctor's Dilemma.*
1908 *Getting Married.*
1909 *The Showing-up of Blanco Posnet.*
Dramatic Opinions and Essays.
Press Cuttings.
1911 *Fanny's First Play.*
1912 *Three Plays by Brieux. With a Preface by Bernard Shaw.*

II. Werke über Shaw.

1905 Eduard Bernstein, *Bernard Shaw, Sozialistische monatshefte bd. IX.*
1908 *Getting Married.*
1909 *The Showing-up of Blanco-Posnet.*
1907 Holbrook Jackson, *Bernard Shaw.*
1909 James Huneker, *A Word on The Dramatic Opinions and Essays of Bernard Shaw.*
Egon Friedell, *Shaw als erzieher* (März).
Leon Kellner, *Die englische literatur im zeitalter der königin Victoria.*
1910 Gilbert K. Chesterton, *George Bernard Shaw.*
Julius Bab, *Bernard Shaw.*
1911 Archibald Henderson, *George Bernard Shaw. His Life and Works, A Critical Biography.*
Renée M. Deacon, *Bernard Shaw as Artist Philosopher; An Exposition of Shavianism.*

I. Der sozialist.

> Ich will nichts als einige vollkommen praktische reformen, die es einem anständigen, vernünftigen menschen ermöglichen sollen, ein anständiges, vernünftiges leben zu führen, ohne sich den ungerechtigkeiten und kleinlichen plackereien fügen zu müssen, denen man jetzt auf schritt und tritt begegnet.
> (G. B. Shaw, An Interview[1].)

George Bernard Shaw ist 1856 in Dublin geboren. »Ich bin ein echter, typischer Irländer der dänischen, normannischen, Cromwellschen und (natürlich) schottischen invasionen«, sagt er[2]. »Ich bin durch familientradition leidenschaftlich und hochmütig protestantisch.« Diese herkunft ist in außergewöhnlichem grade maßgebend für seine persönlichkeit. Irland ist ein reich der kontraste, »das land der heiligen« und des heiteren lebensgenusses, das land uralter kultur und moderner rückständigkeit, das land mystischer verträumtheit und gedanken-

[1]) *The Chap Book*, November 1896 (Henderson 189).
[2]) *John Bull's Other Island. Preface for Politicians* VIII.

losen indentaghineinlebens, das land glühenden glaubenseifers und schwärmerischer phantasie. Offenes gemüt und klarer kopf, revolutionäre kampflust und herausfordernder witz sind Ireneigenschaften.

Der irische protestant ist puritaner. Puritanismus in seiner allgemeinen form bedeutet angestrengteste geistige konzentration in der betrachtung höchster ziele [1]), den bis zur leidenschaftlichkeit verstärkten drang nach wahrheit, den fanatischen mut zähester energie und tiefsten ernstes im festhalten der erkenntnis, die herbe strenge und ekstatische spannung, die die welt des gleichgültigen ausschließt.

Allein der irische protestantismus, der seinen ganzen nachdruck in die gegensätzlichkeit zum katholizismus legt, ist dabei gleichgültig gegen sekten und zeremonien. Shaw besuchte eine Wesleysche schule, deren schüler sich, nebenbei bemerkt, mit einer trübseligen anspielung auf ihr schlechtes aussehen *The Skinnies* nannten, und der Shaw das übelste zeugnis ausstellt. Er sagt: »Ich habe nie etwas in der schule gelernt, wo man kleinen jungen den Caesar und den Horaz in die hand gibt und als resultat geschmack und weltkenntnis erwartet. Ich nahm in der schule meine zuflucht zu völligem müßiggang und sammelte zu hause ganz unbewußt die kenntnis jener außerordentlichen modernen musikliteratur von Bach bis Wagner, die mich davor bewahrt hat, männern gegenüber, die nur die grammatik und die falsche aussprache der griechischen und lateinischen dichter und philosophen kennen, im nachteil zu sein.« Er behauptet, seine ganze schulzeit hindurch in jeder beziehung nur anstoß erregt zu haben und hält sie für die am meisten vergeudete und nachteiligste periode seines lebens [2]).

Vom zwange des allsonntäglichen kirchenbesuches hatte er sich frei gemacht, ehe er zehn jahre alt war. Allein der eindruck »dieser unerträglichen sklaverei« haftete so tief, daß es einer frist von zwanzig jahren bedurfte, bis er sich in der fremde kunststudien halber entschloß, wieder in die kirche zu gehen. Noch in reifem alter überlief es ihn bei der erinnerung an die von katholischen arbeitern errichtete nüchterne protestantische vorstadtkirche und der in ihr versammelten spieß-

[1]) Vergl. Chesterton 43.

[2]) Jackson 37, 40.

bürgerlichen und scheinheiligen gemeinde. Ihm war, als müßte jeder stein des baues für sich eine besondere schlechte eigenschaft in sein junges herz gesenkt haben. »Ja«, ruft er emphatisch aus, »sicher wurde mir damals in diesem hause des satans alles vulgäre und wilde und all das böse blut eingeimpft, das meine literarischen werke verunstaltet[1])!«

Shaws vater vertrat den spezifisch irischen typus lässiger untüchtigkeit. Ein liebenswürdiger, unpraktischer mann von willigem geiste aber schwachem fleische — im prinzip ein strenger abstinenzler, der in wirklichkeit dennoch mitunter zu tief in die flasche sah —, war er ohne erfolg durch verschiedene berufe gegangen und betrieb mit nicht größerem glück als pensionierter beamter des Dubliner gerichtshofes seit 1850 ein getreidegeschäft. Die Shaws, die ärmere linie einer reichen familie, empfanden, von übertriebenem standesgefühl beherrscht, den druck beengter verhältnisse. »Mein vater war ein armer mann in einem armen lande«, sagt der dichter. »Allein sein einkommen repräsentierte immer eine mindestens dreistellige ziffer, und was ihn arm machte, war, daß er sich für eine gesellschaftliche stellung geboren hielt, die er auch in Irland nur mit dem zwei- und dreifachen hätte behaupten können[2]).«

Seine frühen maßgebenden eindrücke empfing Shaw von jenem sozialen snobbismus, der den wert des besitzes durch den mangel kennen lehrt. So befestigte sich in ihm die überzeugung, daß das geld das wichtigste ding der welt sei, und daß jede gesunde persönliche oder öffentliche moral diese tatsache zur basis haben sollte. Jeder lehrer oder schwätzer, der sie leugne oder unterdrücke, sei ein feind des lebens[3]).

Im elterlichen haushalt war die mutter das weitaus überlegene element, eine strenge frau von seltener willenskraft und hoher musikalischer begabung. »Von meiner mutter habe ich den verstand und den charakter — was ihr ehre macht«, sagt Shaw[4]). Aus einem weltfremden jungen mädchen der alten schule bilde die lebenserfahrung einer an enttäuschungen reichen ehe Lucinda Elizabeth zur selbstsicheren, gegen die meinung der leute gleichgültigen, leid und freud kühl

[1]) *On Going to Church* (Henderson 12).
[2]) *The Irrational Knot. Preface* XIV.
[3]) Ebenda.
[4]) Henderson 39.

gegenüberstehenden, gänzlich unromantischen frau. Voll energie und ausdauer machte sie mit ihrer musikliebhaberei allmählig berufsmäßigen ernst und verwertete ihr talent wirtschaftlich, ohne sich durch familiensentimentalitäten beirrenzu lassen. 1872 siedelte sie als musiklehrerin mit ihrer zur sängerin bestimmten tochter Lucy[1]) nach London über, wohin ihr 1876 George Bernard nachfolgte.

Fünf jahre lang hatte er schon im kontor eines Dubliner gütermaklers sein brot zu verdienen gesucht. In London waren seine praktischen bestrebungen nicht erfolgreicher als daheim. Er hat sie später eine sünde wider seine natur genannt. Nach einer vorübergehenden anstellung bei der Edison-telephongesellschaft, die den vorteil hatte, seinem nationalökonomischen interesse durch den persönlichen verkehr mit englischen und amerikanischen arbeitern einen realen boden zu geben, sagte er dem kaufmännischen beruf endgültig valet.

Neun langer jahre des ringens — 1876—85 — hat es bedurft, bis Shaw sich im leben durchsetzte — eine außergewöhnlich lange lehrlings- und prüfungszeit. Doch mit dem zähen egoismus des talentes, das an sich glaubt, ging er seinen langwierigen entwicklungspfad, dessen ziel noch niemand absah.

»Ich stürzte mich nicht in den kampf ums leben«, sagt er[2]), »ich stürzte meine mutter hinein. Ich war dem alter meines vaters keine stütze; ich hing mich an seine rockschöße. — Standhaft schrieb ich täglich meine fünf seiten und machte (auf kosten meiner mutter) einen mann aus mir statt eines sklaven. — Meine mutter arbeitete für meinen lebensunterhalt statt mir zu predigen, daß es meine pflicht wäre, für den ihren zu arbeiten. Darum — hut ab vor ihr!«

Fünf romane aus dieser »zeit seiner unmündigkeit« sind erhalten. Eine »in erbarmungslos treffender weise« *Immaturity* benannte erstlingserzählung (1879) blieb ungedruckt und wurde ein raub der mäuse, obzwar, wie Shaw bemerkt, selbst diese nicht damit zu ende kommen konnten[3]).

---

[1]) Lucy Shaw wurde später schriftstellerin und ließ sich in Deutschland nieder. Ihr bestes werk sollen briefe über mädchenerziehung sein unter dem titel *Five Letters of the House of Kildonnel* (Jackson 36).

[2]) *The Irrational Knot. Preface* (XX).

[3]) Jackson 53.

The Irrational Knot (geschrieben 1880), *Love among the Artists* (1881), *Cashel Byron's Profession* (1882) und *An Unsocial Socialist* (1883) wurden im lauf der Jahre, wiewohl nicht in der reihenfolge ihrer entstehung, gedruckt. Wie immer man sie künstlerisch beurteilen mag, inhaltlich sind sie bedeutungsvoll durch ein erstes anschlagen jener sozialen themen, die sich als leitmotiv durch Shaws gesamte produktion ziehen. *The Irrational Knot* behandelt das problem der ehe, *Cashel Byron's Profession* das der gesellschaftlichen rangunterschiede, *Love among the Artists* den grundsatz, daß genie und menschliche größe zwei gänzlich verschiedene potenzen sind, die sich eher ausschließen als suchen. *An Unsocial Socialist* sollte ein kolossales ringen mit dem ganzen sozialen problem sein, ein bild der aufklärung, befreiung und organisation der arbeiter durch den millionär, den industriekönig von gnaden seiner arbeitstüchtigkeit, der der einzige legitime könig unserer zeit ist und aus freiem willen sich dem volke widmet, als mensch unter menschen. Aber Shaw tat sich mit diesen romanen selbst nicht genug. »Ich habe, zu meinem glück, im tändeln immer fiasko gemacht«, sagt er. »Alle meine kunstversuche um der kunst willen mißglückten. Es war, als wenn man große nägel in papierblätter hämmerte[1].«

Er schildert seinen damaligen gemütszustand als unklar und verworren, voll von widersprüchen, im höchsten grade revolutionär, seine seele ganz erfüllt von Darwin, Tyndall, Shelley, De Quincey, Michel Angelo und Beethoven. Vom ökonomischen standpunkte aus hatte er die sozialen fragen noch niemals ins auge gefaßt. Da trat er 1879 in eine debattiergesellschaft *The Zetetical Society*[2], wo er die für ihn entscheidende bekanntschaft Sidney Webbs, eines späteren führers der sozialistischen bewegung, machte. Dazu kam die berührung mit der fesselnden persönlichkeit William Morris', und im Dezember 1882 tat ein vortrag des amerikanischen nationalökonomen Henry George, des verfassers von *Progress and Poverty* (1880), das letzte, ihn vollends

[1]) Henderson 42.

[2]) Von ζήτησις erforschung. Der name der gesellschaft wurde in deutschen und englischen büchern infolge eines druckfehlers als *Zeletical Society* wiedergegeben. (Briefliche berichtigung Shaws an prof. L. Kellner, Czernowitz, November 1912.)

in den strudel des sozialistischen lebens zu reißen. Das studium von Karl Marx' *Kapital* hat damals entscheidenden einfluß auf ihn geübt. »Das wahre geheimnis seiner bannenden kraft«, sagt Shaw, »lag in seinem appell an eine ungenannte, unerkannte leidenschaft, eine neue leidenschaft in den edleren seelen der anständigen und gebildeten parteigruppen, die leidenschaft des hasses auf jene verdammten einrichtungen des mittelstandes, durch welche sie selbst von der wiege ab ausgehungert, in ihren plänen gekreuzt, irregeleitet und kompromittiert worden waren[1])«.

Die soziale agitation der zeit war in zwei gruppen gespalten. Die *Socialist League* des anarchistischen romantikers William Morris scheiterte an dem idealismus ihres gründers, der im radikalen kommunismus die erfüllung des sozialismus erblickte. Aber das quantum von intelligenz, mut und kraft, dessen es im arbeiterstande zur durchführung seiner auf ein freiwilliges zusammenwirken aller berechneten reformen bedurft hätte, war nicht vorhanden, und Morris selbst, dessen wahre ziele nur von wenigen verstanden wurden, gab die *Socialist League* als mißglückt auf.

Eine zweite gruppe, die *Social Democratic Federation*, bezweckte die organisation des proletariats zu einer klasse, die den besitzenden die materiellen quellen der produktion entreißen sollte.

Im gegensatze zu diesen beiden vereinigungen verbündeten sich anfangs 1884 etliche junge leute, die seit geraumer zeit über weltreform und eine brüderschaft des neuen lebens beratschlagten. Sie wollten den sozialismus als staatswissenschaft behandeln[2]); nicht als prinzip, sondern als ökonomische maßregel[3]), als politische disziplin, die in der nation planvolle absicht, zielbewußte einordnung im streben nach der gesamtwohlfahrt voraussetze. So, wie sich der sozialismus in neunundneunzig unter hundert jungen köpfen spiegle, die in melodramatischer form den kapitalismus zum teufel und den arbeiter zum tugendhelden machen, sei er nur eine illusion[4]). Er sollte aufhören das regierungsprogramm des proletariers zu

---

[1]) Jackson 100.

[2]) W. Morris, *Communism, Vortrag* 1893.

[3]) Shaw, *The Impossibilities of Anarchism.*

[4]) Shaw, *Die illusion des sozialismus* (*Die zeit*, 24. Oktober, 1896).

sein. Er sollte »aus dem roten barrikadengespenst mit weibergemeinschaft und atheismus« ein geordnetes staatssystem werden. Man wollte es dem anständigen Engländer so leicht, ja so selbstverständlich machen, ein sozialist zu sein wie ein liberaler oder ein konservativer. Ja, man entwarf das programm für einen premier, der zum sozialismus bekehrt würde, etwa wie Peel zum freihandel.

Der neue bund nannte sich *Gesellschaft der Fabier*[1]). Ein halbes jahr später war Shaw eines seiner hauptmitglieder. In dem zweck des bundes hatte er den lange tastend im dunkeln gesuchten inhalt seines lebens gefunden. Das motto der Fabier[2]) besaß den klang der reife und bedächtigkeit. »Den rechten augenblick müßt ihr abwarten, wie es Fabius geduldig tat, als er Hannibal bekriegte, obgleich viele ihn ob seines zauderns tadelten. Doch ist die zeit gekommen, dann müßt ihr fest zuschlagen, wie es Fabius tat, oder euer warten wird vergeblich und fruchtlos gewesen sein.« Ihr grundgedanke war, die soziale revolution mit konstitutionellen mitteln durchzuführen. Ja, sie setzten ihren stolz darein, in gewissem sinne konservativ zu sein, keine sensationelle historische krise einzuleiten. Als die erste hochfliegende schwärmerei überwunden war, in der man fragen erwog wie etwa die, ob in der reorganisierten sozialistischen gesellschaft geld zu dulden sei, richteten die Fabier ihre ganze energie auf die vermeidung aller utopien. Ein klar und sicher ins auge gefaßtes praktisches ziel auf loyalem wege zu erreichen, wurde der inhalt ihres strebens. Anarchismus bedeutete in ihren augen kaum minder gewalttätigkeit als despotismus und wurde ebenso entschieden verworfen wie die »milleniumsabsurdidäten« der sozialen vorkämpfer des 18. jahrhunderts und die liberalen und kosmopolitischen bestrebungen der »romantischen amateure« der sozialpolitik um das jahr 1848. In konkreter sachlichkeit, voll enthusiasmus, aber ohne schwärmerei gingen die Fabier daran, die gesellschaft aufzuklären, bis zu welchem grade ihre existenz von einer geschickten administration abhänge. Früher galt die regierung für die beste, die am wenigsten regiere, heute sei es diejenige, die die meisten menschen

---

[1]) Sidney Webb, *Socialism True and False, Vortrag,* 1894.

[2]) von Frank Patmore (Henderson 177).

am besten administriere. Denn der sozialismus entspringe der überzeugung, daß das gesamtwohl etwas anderes sei als der individuelle vorteil, und daß folglich das individuelle interesse zugunsten des allgemeinen kontrolliert werden müsse[1]). Der einzige zu duldende individualismus sei das kooperative vorgehen der gesellschaft als eines gesamtwesens[2]). So wird die organisation der arbeit das hauptaugenmerk der Fabier, und Shaw faßt ihren zweck und ihre tätigkeit in den satz zusammen: »Die Fabier sind eine vereinigung, die zur vergesellschaftung der industriellen mittel des landes führen soll, als dem einzigen wege zur sanierung unserer sozialen zustände[3]).

Verstaatlichung der gewerbe, kollektiveigentumsrecht, identifizierung der produzierenden klassen mit dem ganzen volke — dies werden die schlagworte der Fabier.

Ihr kampf richtet sich in erster linie gegen den kapitalismus. Das symbolische bild des buchumschlages der von Shaw 1889 gesammelten *Fabian Essays* zeigt eine als kapital bezeichnete leiter, auf deren oberer sprosse ein behäbiger mann, das privileg, breitspurig sitzt, mit jeder hand einen revolver auf die arbeiter richtend, die, ausgerüstet mit ihrem handwerksgerät, den fuß auf die leiter setzen.

Durch die reformbill (1832) hatte die herrschaft der mittelklassen dem aristokratischen regime ein ende gemacht, ohne daß dadurch das volk frei wurde. Die fabrik hatte über das schloß gesiegt, aber nicht zugunsten des arbeiters, sondern des fabrikeigentümers. Die entwicklung des maschinenbetriebes vom ende des 18. bis in die mitte des 19. jahrhunderts zog einen riesigen monopolismus nach sich. Infolge des erforderlichen ungeheuren kapitals hielt nur der großproduzent den konkurrenzkampf aus. Der kapitalist war notwendig als unternehmer und verwalter. Nunmehr aber sei es die aufgabe der demokratie, die macht des kapitalismus — deren unfehlbare begleiterscheinungen, grausamkeit und tyrannei, die heutige furchtbare lage der gesellschaft hervorgebracht haben — an sich zu reißen, indem er die funktionen des kapitalismus übernehme. Eine gesellschaft, die ihre arbeit selbst organisiere, brauche den kapitalismus nicht mehr.

---

1) Sidney Webb, *The Difficulties of Individualism*, 1891.

2) Annie Besant, *Industry under Socialism*.

3) Shaw, *The Fabian Society*.

Stimmen die Fabier in ihrer unbedingten verwerfung des kapitalismus mit Tolstoi überein, so entfernen sie sich von ihm bis zur gegensätzlichkeit in ihrem system zur bekämpfung des kapitalismus, das eine fortwährende hebung des arbeiterstandes bezweckt, nicht dessen zurücksinken in den primitiven naturzustand. Die von den Fabiern erstrebte nivellierung bedeutet ein emporheben, nicht ein hinabdrücken. Shaw erklärt sozialismus als den wunsch, die launenhaften gaben der natur durch eine kraft aufzugreifen, die den guten willen und die macht hat, sie gerecht zu verteilen[1]). Diese gerechtigkeit steuert sowohl der ungleichen verteilung der arbeit wie der ungleichen verteilung des besitzes. Lebt eine klasse der gesellschaft, ohne zu arbeiten, so bedingt dies das doppelte arbeitsmaß für eine andere klasse. Aber die öffentliche meinung richtet sich immer mehr gegen die drohnen. Nur die selbständige arbeit gilt heutigentags für anständig und achtbar[2]). Shaw sprach einmal in einem *Diebe* betitelten vortrage eine stunde darüber, daß der besitzer eines nicht selbst erworbenen einkommens dem staate ebenso viel schaden zufüge wie ein schmuggler.

Neben der überbürdung mit arbeit steht die andere ungerechtigkeit der bestehenden gesellschaftsordnung: der mangel an arbeit infolge der konkurrenz. Beiden krebsschäden ist nur durch kooperation abzuhelfen. Das industrie- und bodenkapital muß vor der beschlagnahme durch den einzelnen gesichert und in der gemeinde zu allgemeinem nutzen verwendet werden[3]). Die gesellschaft der Fabier erhofft hierdurch zu ihrem endzweck, der reorganisation der gesellschaft, zu gelangen. Jede auf privatbesitz gegründete zivilisation ist im innern faul. Die vorteile der gemeindewirtschaft im vergleich zum privatunternehmen springen in die augen[4]). Die mittel des einzelnen sind beschränkt im vergleich zu denen der gesamtheit. Die ausgaben des individuums bedeuten einen verbrauch für persönlichen luxus und komfort. Die ausgaben der gemeinde bedeuten kapital. Sie haben öffentliche leistungen, bessere wohnungen, gute straßen und beleuchtung zur folge. Sie erweitern die einnahmsquellen

[1]) Shaw, *Socialism for Millionaires.*
[2]) Shaw, *The Commonsense of Municipal Trading.*
[3]) Shaw, *The Fabian Society. Its Early History.*
[4]) Shaw, *The Commonsense of Municipal Trading.*

des landes und erziehen die bürger, sie fördern alle annehmlichkeiten des daseins in ökonomischer, weil in korporativer und kooperativer weise. Der zweck des sparens (für das alter, für angehörige, zur vergrößerung der persönlichen macht) wird in der gemeindeverwaltung aufgehoben[1]).

Die gemeinde (der staat) ist in der lage, ungleich mehr zu leisten als es der einzelne oder selbst eine gesellschaft vermöchte. Gemeindeverbrauch ist produktiv. Gemeindeschulden sind ein kapital, mit dem die gemeinde operiert. Sie wird nicht bankerott, sie kann mit verlust noch höchst profitabel arbeiten, denn das defizit auf einem gebiete kann ein wesentliches plus auf einem anderen zur folge haben, oder ein anfänglicher fehlbetrag bei hinreichendem investierungskapital einen späteren großen mehrbetrag herbeiführen. Es liegt in der natur der sache, daß die gemeinde über einen größeren unternehmungsgeist verfügt als der einzelne, und daß sie in der lage ist, billiger zu arbeiten. Die öffentliche anstellung hat unendliche vorteile vor der privaten; stellung und einkommen des beamten sind dauernd gesichert, während anderseits feste jahresgehalte dem überwuchern des persönlichen besitzes heilsame schranken setzen. Die ethische bedeutung des privatbesitzes als merkzeichen des fleißes und der begabung wird auf die staatsbesoldung übergehen. Die fälle, in denen persönliches talent oder andere umstände den individualismus gegen den kollektivismus in vorteil setzen, sind weitaus in der minderzahl. Am notwendigsten wird der munizipalbetrieb bei geschäften, die mit verlust arbeiten und folglich von dem einzelnen nicht unternommen werden können[2]).

Der sozialismus bedeutet eine hebung aller lebensbedingungen[3]). Würde aller grund und boden nationaleigentum und durch agrikulturkomitees bewirtschaftet, die dem einzelnen pächter erziehend, beratend, helfend zur seite stünden, so höbe sich die jetzt in England zurückgehende agrikultur[4]). Auf den industriellen gebieten verschwände der kleine mann im beamtentum ungeheurer handelsunternehmungen. Das bewußt-

---

1) Oliver Lodge, *Public Service versus Private Expenditure (Fabian Socialist Series 3).*

2) Shaw, *The Commonsense of Municipal Trading.*

3) Graham Wallas, *The Organisation of Society Property under Socialism.*

4) T. S. Dymond, *State Aid for Agriculture (Fab. Soc. Series 2).*

sein, der teil eines großen ganzen zu sein, unterdrückt die partikularistischen bestrebungen und stärkt das gefühl der verantwortung[1]). Das system der schinderei und der hungerlöhne, das der einzelne nicht abschaffen kann, wird durch eine kollektivistische gesellschaftsordnung von selbst aufgehoben. Denn in der gemeinschaft bildet der mensch einen teil des arbeitskapitals, das so wenig vergeudet werden darf wie ihr land, ihre maschinen oder ihr vieh. Ökonomie bedeutet nicht einfach ein unterbieten im preise[2]). Der wahre reichtum eines landes liegt nicht im materiellen besitz, sondern in seinem reichtum an leben. »Es gibt keinen anderen reichtum als das leben«, sagte schon Ruskin[3]).

Die verstaatlichung aller großen kommerziellen unternehmungen bedeutet, daß der überschuß als öffentlicher sozialer besitz betrachtet, zu allgemeinen zwecken verwendet werde wie jetzt die steuern, daß der profit großer industrien nicht mehr einzelnen, sondern dem gesamtwesen, resp. allen zugute komme[4]). Ein außerordentlicher gewinn fällt dagegen niemandem mehr zu, selbst dem hervorragendst befähigten nicht. Das talent soll dem volke möglichst viel nutzen bringen, nicht möglichst viel nutzen aus ihm ziehen. Der lohn des erfinders sei das patent. Wie das autorenrecht nach vierzig jahren erlischt, so werde die praktische erfindung nach ablauf dieser frist gleichfalls gemeingut. Eine rente des talentes ist unstatthaft. Sie hat die auswüchse der herrschenden gesellschaftsordnung zur notwendigen folge: der aktionär, der keinen anteil am genie besitzt, hat gleichwohl anteil am gewinn; der kapitalist schmückt sich mit fremden federn; dem unbegabten fällt das erbe des begabten zu[5]).

Vom gesichtspunkte der Fabier aus verspricht kein anderes staatssystem in ökonomischer hinsicht heil als der kommunismus, dh. der gesellschaftszustand, in dem alles von den steuern bestritten wird und die steuern in form von arbeit entrichtet werden. Der staat sorgt unbeschränkt für die lebensbedürfnisse der

---

[1]) Hubert Bland, *The Outlook.*

[2]) Mrs. Sidney Webb, *The Economics of Factory Legislation (Fab. Soc. Series* No. 6*).*

[3]) F. Johnston, *Wastage of Childlife (Fab. Soc. Series 7).*

[4]) Shaw, *The Basis of Socialism: Economic, 1892.*

[5]) Shaw, *Socialism and Superior Brains.*

staatsbürger, welche hinwiederum freiwillig die zur herstellung der lebensbedürfnisse erforderliche arbeit leisten. Die bedeutung des reichtums hört auf, sobald dem einzelnen unterschiedslos die sicherheit des lebensunterhaltes geboten wird. Aber der kommunismus bedarf entweder eines äußeren zwanges zur arbeit oder eines bisher noch nicht erreichten grades sozialer sittlichkeit[1]). Er bietet allen die gleichen möglichkeiten des fortkommens und wird dadurch das paradies der befähigten[2]). Er schafft energie, während sie die heutigen sozialen wohlfahrtseinrichtungen vergeuden, die mit ihrer sentimentalen wehleidigkeit bettelei und demoralisation züchten[3]). Das problem liegt darin, eine arbeitsverteilung zu finden, die auch die geringe fähigkeit des schwachen noch verwertet, damit er aufhöre, an dem gesunden und kräftigen zu zehren. Das neue system wird eher zur »härte gegen das soziale siechenhaus« neigen und lieber für den verdienstvollen als für den untauglichen sorgen. Denn die soziale politik begünstigt den starken. Die basis ihres baues ist die auswahl der tüchtigen. Ihre treibende idee ist nicht mitleid und nicht wohlwollen, sondern die entwicklung der menschlichen qualität und macht. Sie wünscht das möglichst größte ausmaß von nutzbarkeit auf möglichst viele auszudehnen und den lohn nach dem sozialen wert der arbeit zu bemessen[4]). Das mahnwort der Fabier lautet: leiste in deinem speziellen gewerbe etwas tüchtiges, und dann sage jedem, du seist ein sozialist[5]).

»Die herrschende regierung nennt sich nicht mit größerem recht den staat als der Londoner nebel sich das wetter nennen dürfte[6]).« Der sozialdemokratie gehört der staat der zukunft, den drei dinge kennzeichnen werden: das allgemeine stimmrecht, die aufhebung des Oberhauses, die abschaffung der armut. Im Unterhause als dem zentrum der regierung wird die arbeit als selbständiges interesse von höchster wichtigkeit vertreten sein. Der achtstündige arbeitstag und die völlige gleichberechtigung von mann und frau werden selbstverständliche

---

1) Shaw, *The Impossibilities of Anarchism.*
2) Shaw, *Socialism and Superior Brains.*
3) Shaw, *Socialism for Millionaires.*
4) Sidney Ball, *Moral Aspects of Socialism.*
5) Jackson 109.
6) Shaw, *A Manifesto.*

grundbedingungen der neuen ordnung der dinge. Das gegenwärtige ökonomische verhältnis der geschlechter, das man ungefähr dahin zusammenfassen könnte: der mann verdiene das geld und die frau gebe es aus[1]), hört auf, desgleichen aber auch die politischen vorrechte des mannes. Er bedarf ihrer nicht mehr, um sich gegen die frau zu schützen[2]).

Wie alle sozialisten sind die Fabier melioristen. Sie trauen dem tatkräftigen wohlwollen die macht zu, die grausamkeit und selbstsucht zu bezwingen, deren der mensch die natur anklagt, während sie tatsächlich in ihm selbst liegen. Sie glauben an die fähigkeit des menschen, seinen unverbrüchlichen willen gegen alle widerstände durchzusetzen, sie glauben an ungeheure vervollkommnungsmöglichkeiten. So geschieht es, daß die Fabier, die sich durch ihren nüchternen wirklichkeitssinn von allen anderen politischen parteien zu unterscheiden vorgaben, einen milleniumstraum konstruierten, in dem die aufbesserung des materiellen lebens nur zum hebel wurde, um die geistige und sittliche existenz auf eine bisher unerreichte staffel zu stellen. Hat erst die organisation der arbeit so völlig durchgegriffen, daß ganze nationen in große fusionierte aktiengesellschaften verwandelt sind und die allgemeinheit stetiger löhne jedes andere einkommen mit einem makel belegt, dann wird das streben, die bourgeoisie zu vernichten, schließlich jeden arbeiter in einen *bourgeois-gentilhomme* verwandeln und die demokratie — regierung durch alle — wird sich zu der vollendetsten bureaukratie entwickeln, die es je auf erden gab[3]). Die gottlosigkeit und ausschweifung, in der wir heute leben, rührt daher, daß wir unser volk der gewissenlosen raubgier der handelsunternehmungen überlassen[4]). Ist die konkurrenz, im verkehr des praktischen lebens abgeschafft, so wird sie, auf ein höheres niveau gehoben, zu einer konkurrenz des charakters und der positiven sozialen eigenschaften werden. Es gibt einen wertvolleren wettstreit zwischen den nationen als den im handel und grundbesitz: die rivalität im sozialen typus und in der tüchtigkeit[5]).

---

[1]) Oliver Lodge, *Public Service versus Private Expeniture (The Fab. Soc. Series 3.*

[2]) Shaw, *A Manifesto.*

[3]) Shaw, *Die illusion des sozialismus.*

[4]) Shaw, *Commonsense of Municipal Trading.*

[5]) Shaw, *The Fabian Essays. Preface*, 1908.

Geistliche Fabier tun dar, daß die herrschaft des sozialismus mit dem reich gottes auf erden zusammenfalle, daß sie eine gerechte weltordnung, das verschwinden des vorzeitigen todes und eines übermaßes an arbeit bedeute, daß sie mit den lehren Christi übereinstimme, und daß die hauptbestimmung der kirche jene weltliche soziale fabische arbeit sei, die Jesus selbst in kleinerem maßstabe in Palästina geleistet habe[1]). Die hauptlehre des christentums sei die bruderpflicht gegen den nächsten; der müßiggang aber verstoße gegen die nächstenliebe. Das vaterunser lehre uns um brot für alle bitten; indem wir geld in den allgemeinen säckel tun, beugen wir der versuchung unserer brüder vor. So wird der wahre sozialist — der mann, der viel liebt — zur vorstufe des heiligen, des mannes, der am meisten liebt[2]). Die basis der religion des sozialisten ist das gefühl der verantwortlichkeit dem nächsten gegenüber. Der sozialismus bedingt eine höhere moral und eine höhere geschäftsgebahrung. Seine durchführung wird einer revolution gleichkommen, aber sie wird allmählich ohne gewaltsamen umsturz auf legalem wege erfolgen, indem man der gesellschaft dazu verhilft, ihr interesse als solche zu erkennen. Der staat selbst soll diese neuerung in die hand nehmen. Seine eigentliche tätigkeit ist ein erziehungs- und adaptierungsprozeß, der ein menschliches analogon zur natürlichen zuchtwahl der physischen welt bildet[3]). Erzieht! agitiert! organisiert! lautet der weckruf der Fabier[4]). Mit dem persönlichen opfermut und der kampfesfreudigkeit einer heiligen überzeugung erkoren sie die propaganda mittels schrift und wort als einzige waffe. Ihr programm war sozusagen die eroberung der liberalen partei von innen heraus. Sie verzichteten auf die gründung einer eigenen politischen partei, um alle bestehenden parteien und vereine mit erziehlichen gedanken zu durchdringen[5]). Man konnte warten und verwarf rasche und unwissenschaftliche hilfsmittel.

Es ist kennzeichnend für die gesellschaft der Fabier, daß die mehrzahl ihrer mitglieder sich nicht aus den klassen rekrutierte, die unter dem gegenwärtigen system zu leiden haben,

---

1) Rev. Stew. D. Headlam, *Christian Socialism (Fab. Soc. Series No. 1).*
2) Rev. Percy Dearmer, *Socialism and Christianity (Fab. Soc. Series No. 1).*
3) Sidney Ball, *The Moral Aspects of Socialism.*
4) Shaw, *Fabian Essays. Preface.*
5) Eduard Bernstein, *Bernhard Shaw.*

sondern daß sie als angehörige des mittelstandes, den es bereichert hat, dennoch seine übelstände erkannten und gegen sie auftraten[1]). Sie wollten mit dem »sozialismus von der straße« nichts gemein haben. Das leben sollte als ein ganzes behandelt und dem charakter im sinne des strengsten idealismus höchste aufmerksamkeit zugewendet werden[2]).

Als ein solcher sozialist des mittelstandes fand Shaw sich zu den Fabiern. Schon an Marx' *Kapital* hatte ihn der umstand gefesselt, daß es weniger eine abhandlung über den sozialismus als eine jeremiade gegen die bourgeoisie sei. »Es waren die aufrührerischen söhne der bourgeoisie selbst — Lassalle, Marx, Liebknecht, Morris, Hyndman, Bax —, alle, wie ich selbst, bourgeois, gekreuzt mit junkertum, die die flagge rot malten[3]).« Aber indem sich die Fabier mit der selbstlosen hingabe einer im besten sinne idealen begeisterung für die als notwendig erfundene abhilfe einsetzten, gaben sie ihre bürgerliche existenz keineswegs preis. Es ist nicht gleichgültig für ihren standpunkt, daß die eifrigsten unter ihnen es zu wohlstand und ansehen gebracht und eine reiche heirat nicht verschmäht haben. Am beginn ihrer laufbahn junge desperados, die, indem sie sich öffentlich zum sozialismus bekannten, ihre lebenschancen aufs spiel setzten, durften sie von Shaw 1908 anläßlich einer neuen ausgabe ihrer gesammelten aufsätze als beispiele angeführt werden, daß sozialisten in der welt vorwärts kommen.

Er selbst — Shaw zählte damals 28 jahre — hatte mit der sozialistischen betätigung den lange gesuchten schwerpunkt für seine nunmehr vollentwickelte persönlichkeit gefunden. Jahrelang hat die propaganda der Fabier den inhalt seines lebens gebildet. Eine wohlklingende, modulationsfähige stimme schien ihn zum volksredner vorbestimmt zu haben. Tägliche übung, bald in einem der Londoner parks von einem holzgerüst herab vor wenig leuten, bald in einer massenversammlung, bildete ihn vollends dazu aus. Seine in jägerwolle gekleidete hagere gestalt, sein mephistophelischer kopf mit den buschigen brauen und dem roten bart wurden stadtbekannt. Mit seiner feder hat er dem fabiertum in einer ungeheuren zahl von manifesten, flugblättern und aufsätzen gedient, die in

[1]) Shaw, *The Fabian Socialism.*

[2]) Sidney Ball, *Moral Aspects.*

[3]) Jackson 101.

knapper bündigkeit, durchsichtiger klarheit und funkelnder schärfe nationalökonomische und soziologische probleme rein sachlich behandeln, frei von dilettantischen allgemeinheiten oder dichterischem beiwerk und auch darin grundverschieden von Tolstoi, daß er sich weder zu ausfälligkeiten, noch zu übertreibungen hinreißen ließ. In einzelnen punkten hat Shaw im laufe der jahre innerhalb des Fabiertums seine meinung verändert. So trat er zb. als gläubiger Marxist in die gesellschaft ein, die sich allmählich von Marx (dem bewerter der dinge nach ihrer arbeit) fort- und zu Jevons [1]) und A. Menger [2]) (den bewertern der arbeit nach ihrer nützlichkeit und seltenheit) hinentwickelte. Shaw wurde der hauptträger dieser entwicklung, bei deren abschluß er ein überzeugter anhänger von Jevons geworden war [3]). In den maßgebenden anschauungen aber hat Shaw keine wandlung, ja kaum eine entwicklung durchgemacht. Befreiung der arbeit vom privileg, verteilung der werte nach dem persönlichen verdienst, nicht nach dem zufälligen besitz, zurückführung der sozialen geltung auf die individuelle bedeutung, das sind die gesellschaftlichen ziele, für die er heute wie vor fünfundzwanzig jahren kämpft, seit 1897 auch als Londoner gemeinderat *(Vestryman and Borough Counsellor of St. Pancras)*. Treffend charakterisiert Chesterton dieses sich selber treu bleiben mit den worten: Shaw sei ein empörer geworden, ohne sentimental zu werden; er habe sich gegen die scheinheiligkeit der autorität aufgelehnt und dennoch, nach wie vor, die scheinheiligkeit der empörung verachtet. Er sei kein demokrat, sondern ein prächtiger republikaner im wörtlichen lateinischen sinne. Die allgemeine sache liege ihm mehr am herzen als die persönliche [4]).

Nichts entspräche weniger den tatsachen als die annahme, der sozialismus sei für Shaw nur das sprungbrett gewesen, von dem aus er den strom der dichtung gewann, welcher seinen namen ins weite trug. Er hat dem sozialismus von der pike auf mit jenem ungeteilten einsatz der ganzen persönlichkeit gedient, der immer einen selbstzweck bedeutet. Er selber

---

1) *The Theory of Political Economy*, 1871.

2) *Grundsätze der volkswirtschaftslehre* 1871.

3) Vergl. die übersichtliche zusammenstellung der nationalökonomischen probleme bei Bab 160ff.

4) Chesterton 86.

sagt: »Der ganze lärm über *Candida* war nur ein fernes gekräusel des wellenwirbels, das ich in den tagen meines kampfes vor langer zeit machte[1]).« Je tiefer man in Shaw eindringt, um so unumstößlicher wird die erkenntnis, daß wir es hier nicht mit einem dichter zu tun haben, der sich zufälligerweise auf börsenwerte, auf zollsätze und steuertarife versteht, sondern mit einem sozialisten, der zufälligerweise über ein schriftstellerisches ingenium ersten ranges verfügt. Seine sozialistische betätigung ist nicht das vorspiel und die begleiterscheinung seiner dichterlaufbahn, sie ist der mütterliche boden, dessen berührung all seinem willens- und schöpfermut die kraft verleiht. War es auch die schriftstellerei, die Shaw ruhm und reichtum einbrachte und das ordnungswort zur einreihung seines namens unter die großen männer der zeit gab, sie kam doch erst im gefolge seiner sozialen arbeit, sie hatte für sein inneres erleben kaum eine selbständige bedeutung. Mit einem wort, sie war ihm mittel zum zweck[2]).

II. Der journalist.

> Ich bin journalist und bin stolz darauf. Ich scheide mit bedacht alles, was nicht journalistik ist, aus, in der überzeugung, daß nichts, was nicht journalistik ist, lange als literatur leben oder, so lange es lebt, von nutzen sein wird. *(The Sanity of Art.)*

1885 wurde Shaw von William Archer entdeckt. Der meister der Londoner kritik stellte seinem künstlerischen scharfblick und seinem menschlichen wohlwollen ein schönes zeugnis aus, indem er das junge genie, das bisher bei keinem verleger und keiner redaktion gehör gefunden hatte, zu seinem rivalen erhob. Damit lag Shaw der weg ins freie offen.

Von 1886—87 schrieb er das kunstreferat in *The World*, von 1888—90 unter der chiffre Corno di Bassetto das musikreferat in *The Star* und von 1890—94 in *The World;* von 1895—98 war er der theaterkritiker der *Saturday Review*.

Genau besehen, fehlte Shaw zum kunstkritiker die hauptsache: er hatte zur kunst als solche kein verhältnis. In

[1]) Henderson VIII.

[2]) Vergl. Bab, 232: »Die sozialistische tätigkeit bildet ununterbrochen die basis für Shaws geistige existenz.«

Socialism and Superior Brains steht der bezeichnende satz: »Die kunst ist ein nationalökonomisches problem.« Shaw sieht sie durch das prisma des sozialismus. Was nützt die kunst dem staate? Was läßt sich durch sie ausdrücken, bezwecken, erreichen? Kunst als selbstzweck kennt er nicht oder kennt sie nur als gemeingefährliche verblendung des allerlei blasen werfenden törichten menschengeistes. Er gefällt sich in einer gewissen geringschätzung der phantasie und blickt auf ihren spieltrieb und dessen ewig gültige äußerungen herab mit der lächelnden überlegenheit des erwachsenen gegenüber dem kinde. Doch währt diese duldung nur, so lange die einfältige schönheit der kunst den geist nicht von ethischer betrachtung ablenkt. Wo immer dies der fall wäre, hielte er es »für gute politik, jede kathedrale — orgel und alles — in die luft zu sprengen, ohne sich im geringsten durch das zetern der kunstkritiker und gebildeten wollüstlinge beirren zu lassen« [1]).

»Ich glaube,« sagt Shaw [2]), »ich war in meiner stellung zur kunst immer puritaner.« Ein satz von fast erschöpfender charakteristik. Denn er definiert an anderer stelle den puritaner als einen fanatischen idealisten, dem jede stimulierung des schönheitssinnes ein greuel ist, weil er sich der schönheit nur bewußt wird, insofern sie an seinen sexuellen instinkt appelliert, den er als seinen hauptfeind betrachtet [3]).

Für Shaw hat alle kunst nur eine und zwar eine rein abstrakte bestimmung: sie hat lehrhaft oder richtiger erziehlich zu wirken. Am schärfsten ausgeprägt erscheint dieser standpunkt in seiner haltung der bühne gegenüber. Wenige kritiker haben das theater so ernst genommen. Aber er schätzt es gleichwohl nicht seiner künstlerischen, sondern seiner sittlichen mission wegen so hoch ein. Er bezeichnet die schaubühne als gedankenfaktorei, als tempel des menschlichen fortschrittes, als gewissenserreger und erleuchter über soziale fragen, als eine abwehr der verzweiflung und trübsal.

Er nimmt für das theater die bedeutung in anspruch, die im mittelalter die kirche hatte. Wie verpönt auch das wort moralisch bei Shaw ist, dem wesen nach fällt das, was er vom theater fordert, doch mit Schillers »moralischer anstalt« zu-

[1]) *The Two Latest Comedies. Dramat. Opin.* I 109.
[2]) *Dramatic Opinions. Introduction* XIV.
[3]) *The Two Latest Comedies* 104.

sammen, und er träumt wie Lessing von einer nationalbühne. Das theater sei heute ein soziales organ, und theater stiften mehr schaden als schlechte schulen und kirchen, weil die moderne zivilisation rasch die klasse derer vermehre, für die das theater sowohl schule als kirche bedeutet[1]). Im vergleiche zu solchen die kulturbedeutung der bühne behandelnden aufsätzen treten die einer rein künstlerischen betrachtung gewidmeten in die zweite linie, zb. Shaws enthusiastische bewunderungsausbrüche über Eleonora Duse und Ellen Terry.

Im letzten grunde ist ihm die kunst doch nur mittel zum zweck, und je höher und wichtiger der zweck ist, desto gleichgültiger ist das mittel als solches. So steht und fällt nach seiner überzeugung der anspruch der kunst auf unsere wertschätzung mit ihrem anspruch, verfeinernd auf unsere physischen und geistigen fähigkeiten zu wirken, bis hören, sehen, fühlen, riechen und schmecken bewußte kritische akte werden, die sich der häßlichkeit, dem lärm, verbrauchter luft und unordentlicher kleidung aufs entschiedenste widersetzen. Shaw berührt sich mit Morris und Wilde in dem gedanken, daß die kunst uns zu einem menschenwürdigen dasein zu verhelfen habe, indem sie auch die prosa und notdurft des lebens ästhetisch gestalte. Doch noch stärker betont er ihre ethische aufgabe, unser sittliches urteil zu schärfen durch die erhöhung unserer selbsterkenntnis und selbstbeherrschung, unserer exaktheit und tüchtigkeit im handeln, unserer unduldsamkeit gegen alles niedrige, grausame, ungerechte und oberflächliche. Diese ihre zweckdienlichkeit ist es, die der kunst die vorrechte der religion verleiht[2]).

Der utilitätsstandpunkt, den Shaw der kunst gegenüber einnimmt, bestimmt auch seine kritik. Er findet es zb. zeitvergeudung, wenn wir modernen menschen, die Goethes und Ibsens dramatische dichtungen in der hand und die musik einer dynastie von tonkünstlern von Bach bis Wagner im ohre haben, noch die Elisabethaner studierten[3]). Oder er stellt ganz ernsthaft der malerei die photographie als gleichwertiges, ja überlegenes kunstverfahren gegenüber[4]). Kritik im sinne einer objektiven, jeden

[1]) *Plays Pleasant and Unpleasant, Preface* XI.

[2]) *Sanity of Art* 68, 69.

[3]) *Better than Shakespeare. Dramat. Opin.* II 141.

[4]) *An Unsocial Socialist* 228; *The Photography,* 1909 (Henderson 200).

nebenzweck ausschließenden betrachtung des kunstwerkes, kritik als zergliedernden und zusammenfassenden überblick, als ein zurückverfolgen des werkes in seine quellen, als vermittlung zwischen künstler und publikum, kurz kritik im höchsten sinne kennt Shaw ebensowenig wie kunst im höchsten sinne. Er verbindet mit jener, wie mit dieser einen zweckbegriff. Welchen zweck er mit seiner kritik verfolgt, hat er unzweideutig und unumwunden nach seiner art in dem vorwort gesagt, mit dem er *Man and Superman* seinem kollegen A. B. Walkly widmet: »Als zwillingspioniere des modernen journalismus«, heißt es da, »eröffneten wir damals eine epoche in der kritik des dramas und der oper, indem wir sie zum vorwande nahmen für eine propaganda unserer eigenen lebensanschauungen.« Shaw bleibt gewissermaßen auch als kunstkritiker Fabier. Absichtlich und bewußt beurteilt er die kunst, alte wie moderne, lediglich von dem eigenen persönlichkeitsstandpunkt aus, der ein höchst bestimmt gefärbter parteistandpunkt ist. Über seine subjektiven präzise und individuell formulierten anschauungen kommt er niemals hinaus. Sie sind unwandelbar der maßstab, den er an das kunstwerk legt, ohne rücksicht auf die für den künstler während des schaffensprozesses maßgebenden stimmungs- und zeiteinflüsse. Shaws unwilligkeit oder unfähigkeit, sich als kritiker in die sphäre und an die stelle seines autors zu versetzen, veranschaulicht beispielsweise ein ausspruch wie der folgende: Ein Eskimo würde für Touchstones witze sein geld zurückfordern, böte ihm ein moderner dichter solche ware [1]). Das eigene moderne Ich bleibt stets im vordergrunde. Es ist gewissermaßen symbolisch, daß Shaw als rezensent stets in der ersten person schreibt.

So kommt es, daß ganze kunstepochen, die seinem geschmack zuwider sind, auch seinem verständnis verschlossen bleiben, zb. die renaissance, die er verabscheut als die zeit der absoluten gewalt eines hochmütigen, üppigen adels, einer tyrannischen, exklusiven geldherrschaft und einer idealisierenden (dh. der wirklichkeit die besten und tüchtigsten geister entziehenden) kunst.' Die »Orgie der renaissance« sei weiter nichts gewesen als künstlerische ausbeutung der neuen errungenschaften des protestantismus [2]). Die vorrenaissance dünkt ihm wesentlich be-

[1]) *As You like It. Dramat. Opin.* II 118.

[2]) *A New Lady Macbeth and a New Mrs. Ebbsmith. Dramat. Opin.* I 112.

deutungsvoller. William Morris habe sich durch seine anknüpfung an Chaucer zum größten lebenden meister der englischen sprache gemacht, Burne Jones sich durch das aufnehmen der tradition Philippo Lippis, zum größten dekorationsmaler der engländer emporgeschwungen [1]).

In der werteinschätzung literarischer größen beengt der moralisierende standpunkt seinen kritischen blick für die künstlerische qualität häufig wie mit scheuklappen. Bunyan bietet ihm oft mehr als Shakespeare, denn er sage in den ausdrücken eines kesselflickers bereits dasselbe, was Nietzsche in die terminologie des nach-Darwinschen, nach-Schopenhauerschen philosophen, Wagner in die ausdrücke einer polytheistischen mythologie und Ibsen in die Pariser dramaturgie aus der mitte des 19. jahrhunderts fasse [2]), während Shakespeares moral konventionell und aus zweiter hand sei [3]). Im Hamlet, »der auf das geheiß von seines vaters geist auf die suche nach einer rache geht, die er nicht fühlt, und nach einem thron, den er nicht braucht« [4]), stört Shaw das unvermögen des dichters, die beabsichtigte auflehnung des helden gegen eine fertige moral zu ende zu denken.

Nicht zum geringsten teil mag der herausfordernde ton seiner Shakespearekritik auf sein selbstgefühl als sozialer revolutionär zurückgehen, dessen zweifel und widerspruchsgeist sich regt, wo immer die bewunderung, in gedankenlosem nachbeten von generation zu generation gewälzt, als konvention zu erstarren droht. Shaws kolossales lebensgefühl bäumt sich gegen jeden die freie entwicklung des individuums unterbindenden kult als klassisch anerkannter vorbilder. Er rüttelt an ihnen. Nun soll sich weisen, was morsch und überlebt ist. Nur das ganz echte und dauerhafte darf bestehen. Das in trümmer stürzende sollen neue werte ersetzen. So nimmt Shaw auch gegen den »unsterblichen William« [5]), dessen vergötterung, zumal in England, mehr als jeder andere heroenkult zur konventionellen formel geworden ist, eine kritische haltung an. Er will ihm innerhalb der grenzen der vernunft ehre erweisen.

---

[1]) *King Arthur. Saturday Review,* Jan. 1895 (Henderson 219).
[2]) *Man and Superman. Preface* XXXII.
[3]) *Poor Shakespeare. Dram. Opin.* I 24.
[4]) *Michael and His Lost Angel. Dram. Opin.* I 311.
[5]) *The Immortal William. Dram. Opin.* I 409.

Nicht mehr, nicht weniger. Aber die übertreibungen der gegenpartei reizen seinen widerspruch. Sein temperament schlägt über die stränge. Sein zorn verrennt sich in paradoxe extreme. Ein leidenschaftlicher ausfall auf *Cymbeline* gipfelt in den worten: »Mit der einzigen ausnahme Homers gibt es keinen bedeutenden schriftsteller, selbst Walter Scott nicht ausgenommen, den ich so vollkommen verachten kann, wie ich Shakespeare verachte, wenn ich meinen geist mit dem seinen messe.« Und an diesem selbstbekenntnis nicht genug, knüpft er daran das andere, daß es ihm mitunter eine erleichterung gewähren würde, könnte er den dichter des *Cymbeline* ausgraben und mit steinen bewerfen, da er wisse, wie unfähig er und seine anbeter seien, eine weniger deutliche form der entrüstung zu verstehen[1]).«

Und dennoch bedauert Shaw in demselben aufsatze den menschen, der Shakespeare nicht genießen könne. Er bewundert seine lebensenergie und sein vermögen, phantasiegestalten und szenen realer erscheinen zu lassen als unser wirkliches leben. Tausende von begabten denkern habe er überlebt und werde noch tausende überleben. Gegen die verunglimpfung Shakespeares in Henry Irvings vielbeklatschten bühnenbearbeitungen, die den konventionellen Shakespearekult »in sehr heuchlerischem lichte erscheinen ließen«, ergreift Shaw energisch die partei des dichters. »Ich liebe — liebe ohne affektation — Shakespeares dramen. Ich meine nicht bearbeitungen, wiederbelebungen von theaterdirektoren! Ich meine die stücke, wie Shakespeare sie schrieb, schlechtweg heruntergespielt, zeile für zeile und szene für szene, so weit als möglich unter den bedingungen, für die sie beabsichtigt waren[2]).« Doch ist Irving nicht allein Shakespeares wegen für Shaw ein widersacher, sondern weil er an sich den typus der vom glück über gebühr erhobenen und von der gedankenlosen nachbetung des publikums sanktionierten und überschätzten mittelmäßigkeit vertritt. In seiner bilderstürmerlust stürzt Shaw das hyperidealisierte bildnis des tragöden von seinem hohen postament in einer auf menschliches, allzu menschliches maß reduzierten charakterskizze von rücksichtsloser, aber frappanter wahrhaftigkeit, die nur darum verstimmung erregte, weil sie als nekrolog erschien[3]).

---

[1]) *Blaming the Bard. Dram. Opin.* II 51.

[2]) *A New Lady Macbeth and a New Mrs. Ebbsmith* I 111.

[3]) In der *Neuen freien presse. Essays, Deutsch von Trebitsch.*

Mit berechtigterer schärfe als den alten autoren gegenüber vertritt Shaw seinen ethisch-soziologischen standpunkt gegen die moderne bühnenproduktion. Einen unerbittlichen, aber gerechten richter hat an ihm das vom tageserfolg begünstigte seichte gesellschaftsstück Pineros gefunden, dessen schablonenhafte figuren, dessen stets zu allseitiger befriedigung lösbare verwicklungen dem scharfsinn des publikums schmeichelten, indem Pinero anscheinend neue schwierige kulturfragen tatsächlich dem gesichtskreise des zuschauers anpaßte.

Im großen und ganzen jedoch verleugnet Shaws kritische arbeit nirgends, daß, wie er selbst sagt [1]), seine beschäftigung mit kunst, literatur und theater nichts als das füllsel der mußestunden eines tätigen jungen revolutionärs war, dem mutiges parteiergreifen bedürfnis und gegen den strom schwimmen selbstverständlich ist.

Daß er sich als schriftsteller in kürzester zeit die geltung einer gefürchteten und zugleich beliebten autorität sicherte, lag nicht sowohl in seiner kritischen als in seiner glänzenden journalistischen befähigung. Shaw ist der geborene journalist. Er verleugnet den journalisten nirgends. Man könnte sein gesamtes schrifttum als apotheose des journalismus bezeichnen und sich dabei auf seine eigene einschätzung des journalismus berufen. Er erklärt ihn für die höchste literarische gattung, weil die bedürfnisse, bestrebungen und forderungen der gegenwart seinen unmittelbaren zweck und zielpunkt bilden. Journalismus bedeutet Shaw warme, lebendige gegenwart im unterschiede zur akademischen literatur, und Shaw ist überzeugt, daß der schriftsteller, der über sich und seine zeit schreibe, der einzige sei, der über alle leute und alle zeiten schreibe. Wer sich hingegen hochmütig über den tag erheben und nicht für ein zeitalter schreiben wolle, sondern für alle zeiten, finde seinen lohn darin, daß er zu allen zeiten unlesbar sei [2]).

Fragen wir nun: wer ist der schriftsteller, der vor allem, ja ausschließlich das bedürfnis und interesse, den geschmack und die aufnahmefähigkeit seiner mitlebenden im auge hat, der dem tage gibt, was der tag an poesie, belehrung, anregung und unterhaltung braucht und sich nötigenfalls — nach dem

---

[1]) *Plays for Puritans. Why for Puritans V.*

[2]) *The Sanity of Art* 3.

worte eines erfahrenen und erfolgreichen journalisten[1]) — mit »der unsterblichkeit eines tages« bescheidet? Die antwort muss wohl lauten: der journalist. Shaw, in dessen augen der journalismus fast eine mission bedeutet, stellt an die ihn ausübenden anforderungen, denen seine kollegen von der presse selbstredend nicht genügen. So entstehen die in ihrer skizzenhaftigkeit zum teil prächtig charakterisierten journalistensilhouetten mit den zügen Londoner zeitungskritiker in *Fanny's First Play:* der schäbige bummler, der armselige fronarbeiter, der denkfaule gutmütige, der bornierte schnoddrige, der kleinlichen vorteil suchende parteiische und der liebenswürdige romantiker, dem es an sachlichkeit fehlt[2]).

Drei eigenschaften waren es, die Shaw, dem journalisten, im handumdrehen zu einem siege auf allen linien verhalfen: er war modern, er war geistreich und er war amüsant.

Für alle neuartigen erscheinungen des kunstlebens tritt er mit dem feuereifer ein, der in ihnen die allein seligmachende wahrheit anerkannt sehen will. In der malerei ist es der impressionismus, in der dramatischen dichtung Ibsen, in der musik Wagner, für die Shaw pionierarbeit leistet. Alle drei verteidigt er gegen die angriffe einer im vergangenen kunstempfinden stehen gebliebenen kritik in der von schneidendem hohn diktierten fulminanten entgegnung auf Max Nordaus *Entartung* (1893). Sie erschien in dem amerikanischen anarchistenblatt *Liberty* als offener brief an den herausgeber unter dem titel *The Sanity of Art. An Exposure of the Current Nonsense about Artists being Degenerate* (1895).

Es ist charakteristisch für Shaw, daß im mittelpunkt seines interesses für Ibsen und Wagner nicht ihre künstlerische eigenart steht, sondern ihre bedeutung als gewaltige förderer sozialer kulturausdrücke ihrer zeit. Ihre kunst ist ihm die repräsentantin des modernen menschen in der dichtung und der musik. Darin liegt ihre wichtigkeit. In einer zeit, da ein beträchtlicher teil der tagespresse sich in unflätigen angriffen auf Ibsen gefiel, da die schauspieler seinen rollen nicht selten noch ratlos gegenüberstanden und der sprachgebrauch häufig noch nicht über die richtigen technischen ausdrücke für Ibsens

[1]) Ludwig Speidel.

[2]) Cuthberton in *The Philanderer* ist nach Bab (252) auf Clemens Scott vom *Daily Telegraph*, einen hauptgegner Ibsens, gemünzt.

wesensart verfügte, erklärt Shaw seine größe aus der größe seines moralbegriffs, der auf nichts geringeres als eine umwertung der europäischen moral abziele[1]). Darum erhebt er Ibsen über Shakespeare, weil dieser nur eine abstrakte allgemeine moral kenne[2]), während jener eine individuelle wirklichkeitsmoral anstrebe, keine goldene regel, sondern dem ermessen des einzelnen überlassene persönliche lebensregeln.

Daß Shaw gerade hierin den springenden punkt bei Ibsen findet, liegt wohl daran, daß eben diese stelle den stärksten berührungspunkt zwischen ihm selbst und dem großen Dänen bildet. Schon der held seines *Irrational Knot,* Conolly, vertritt eine individualistische moral, und Shaws urbild der tüchtigkeit, Undershaft, *(Major Barbara)* sagt: »Es gibt für jeden menschen nur eine wahre moral, aber es hat nicht jeder dieselbe wahre moral.«

Wie in der würdigung Ibsens ist Shaw auch in der Wagners der zeit voraus. Schon 1898 erkennt er in ihm »einen der größten dichter unserer tage«. Wagner nur als musiker gelten zu lassen, dünkt ihm ungefähr dasselbe, als wenn man Shakespeare nur für einen grammatiker ansähe[3]). Doch ist *The Perfect Wagnerite* in noch höherem grade wie *The Quintessence of Ibsenism* nicht sowohl eine ästhetische würdigung als ein sozialpolitischer kommentar. In Wagners bild des Nibelungenheims unter der herrschaft Alberichs erblickt Shaw eine poetische vision des nicht regulierten industriellen kapitalismus, wie man ihn um die mitte des 19. jahrhunderts in Deutschland zu erkennen begann«[4]). Trotz all seiner götter, helden und übernatürlichen voraussetzungen ist der Ring ein modernes drama, ein drama der jetztzeit. Shaw bescheidet sich nicht dabei, in der blühenden erscheinung des kunstwerkes ein gerippe allgemein politischer gedanken bloßzulegen, wie dies auch sonst versucht worden ist[5]). Alberich, »ein zwerg von tierisch

---

[1]) *The Showing — up of Blanco Posnet. Rejected Statement* 338.

[2]) *The Irrational Knot. Pref.* XXIII.

[3]) *The New Ibsen Play,* 1897. *Dram. Opin.* II 156.

[4]) *The Perfect Wagnerite. Preface* V.

[5]) Etwa so: Die Rheintöchter — elementargeister, nicht gut, nicht schlecht — hüten das lichte gold, an das der fluch der untreue sich heftet, sobald es aus der passiven gebundenheit seiner natürlichen schönheit in der tiefe ans licht gezogen wird, in das feige und falsche gedränge des marktenden tages. Alberich, dessen liebe verschmäht wird, sucht trotzigen trost im besitz des

beschränkter intelligenz und eigensüchtiger phantasie, wie es deren in London viele gibt,« ist ihm schlechtweg die verkörperung des kapitalismus. Alberichs und Mimes Esse ist das moderne industriesystem und die tarnkappe ein alltäglicher gegenstand in unseren straßen, wo sie in der form des zylinders einen menschen als aktionär unsichtbar macht und in mancherlei gestalten erscheinen läßt, wie als frommen christen, als wohltäter der armen, subskribenten für spitäler ua. Der reichtum, den Alberichs knechte schaffen, dient nur dazu, sie selbst verarmen zu lassen, indem er seine macht steigert — ein vorgang, der in jedem kulturlande zu sehen ist, wo millionen darben, um besitz auf unsere Alberiche zu häufen. Und weil wir ein volk moralischer zwerge sind, lassen wir das fürchterliche geschehen und halten es für rechtschaffen und in der ordnung.

Im goldenen zeitalter herrscht eintracht zwischen den göttern und den plumpen ehrlichen riesen, zwischen den machthabern und den arbeitern, die ihnen ihre feste burg bauen, ein tagewerk

---

schatzes, welcher nur dem zu eigen fällt, der um seinetwillen der liebe abschwor. Der geraubte schatz wird zum weltbeherrschenden ringe. Alberich vertritt den plutokratismus, der jedes höhere, edlere streben ausschließt. Aber Wotan, als wolkenherr und göttervater der vertreter höchster autorität, begehrt das gold und er listet es dem zwerge ab. Der aristokratismus (die regierung) reißt die frucht des plutokratismus an sich. Da indes Wotan durch die verlogene konvention des gesetzes herrscht, ist er seinerseits knecht der gesetze, die ihm macht geben. Der abhängige Despot verliert das gold an die riesen, den demokratismus. Es entfesselt in den knechtesseelen mord und gemeine gier. Sein besitzer wird zum tierischen ungeheuer. Dieses erlegt Siegfried, der adlige, freie, furchtlos unbekümmerte, heiter liebende, sieghafte held, die apotheose des menschentums, der gottessohn, der regenerator. Alle buhlen um seine rettende macht: Mime (das frohnende proletariat), Fafner (der tölpelhafte pöbel), Wotan (der absolute monarch). Siegfried wird aller herr. In seiner hand würde der am golde haftende fluch zunichte, denn er, halb reiner tor, halb göttlicher held, kennt den wert des ringes nicht. »Lachend in liebender brunst brennt er ewig dahin.« Da bringt Alberich durch Hagen den ring wieder an sich. Der zweite sieg des plutokratismus soll das ende aller regierung, die große anarchie bedeuten. Aber die tücke kommt um ihren gewinn. Das gold sinkt in seinen elementaren zustand der primären gebundenheit zurück. Der besitz hört auf. Denn die lohe von Siegfrieds scheiterhaufen ist zugleich Walhalls brand. Der heldenuntergang bedeutet die götterdämmerung, den abschluß einer kulturepoche. Die auf lüge gegründete weltordnung, der der reine und starke zum opfer fällt, ist reif zur ernte. Nur die im tode noch siegreiche liebe breitet einen verklärenden schimmer auf die stätte der allgemeinen vernichtung.

um einen tagelohn. Doch kaum ist die plutonische macht losgelassen, so sehen sich die götter der vernichtung gegenüber. Denn Alberich zwingt mit der peitsche des hungers die zwerge und kauft die dienste der riesen und macht sich zum herrn der welt, wenn ihn nicht die überlegene geisteskraft der götter in die tiefe schleudert. Da überlistet ihn Loki. Das ist der lauf der welt. Als habgier und lieblosigkeit unser schmutziges kapitalistisches system ausgebildet hatten, rissen religion, gesetz und intellekt diese macht des bösen mit gewalt an sich unter dem vorwande, sie zum guten zu nützen.

Wotan erinnert in Shaws deutung stark an William Blakes Urizen und seine gesetze.

In der Siegfriedgestalt erkennt Shaw die tiefgreifendste neuerung der modernen, von Wagner angenommenen schöpfungsordnung. Die altmodische kosmologie stellte sich die übernatürlichen personen im guten wie im bösen größer vor als den menschen. Hier aber steht der mensch auf der stufenleiter der organismen zuhöchst. Gottheit bedeutet bei Wagner kompromiß und gebrechen; mannheit dagegen kraft und integrität. Siegfried kennt kein gesetz als seine laune, er ist ohne moral, der geborene anarchist, ein idealisierter Bakunin, der gesunde, seinen impulsen vertrauende mensch, der kraft einer freudigen vitalität über der furcht, dem kränkelnden gewissen, der bosheit und den sie begleitenden machenschaften und moralischen krücken des gesetzes steht. Politisch durchführbar wird der anarchismus erst unter einem geschlecht, in dem der lebendige impuls überwiegt.

Darum schafft das 19. jahrhundert die dramatische konzeption eines vollkommen naiven helden, der religion, gesetz und ordnung über den haufen wirft und die ungefesselte tat an ihre stelle setzt. Trotzdem aber bringt er ordnung und nicht verwirrung hervor, denn er will nur, was dem geschlechte zum heil dient. Siegfried, diesen »freiwollenden der notwendigkeit« *(the freewiller of Necessity)*, findet Shaw schon in Adam Smiths *Wealth of Nations* entworfen.

Zur parallele mit Wagner zieht Shaw Shelley heran. Sein Jupiter im *Entfesselten Prometheus* sei Wotan, Alberich, Fafner, Loki in einer person. Shelley habe jedoch in jugendlichem kampfesungestüm dem antagonisten seines helden nicht den ihm gebührenden raum gegeben. Wagner dagegen

sei als älterer, gereifter mann verständnisvoller und toleranter mit seinem Wotan zu werke gegangen.

Indes ist Shaws modernität mit seinem vorkämpfertum für moderne künstler bei weitem nicht erschöpft. Er ist an sich einer der markantesten vertreter der moderne. Sein eigenes schrifttum bedeutet ein durchaus neuartiges phänomen.

Shaws prosa, die sich in anscheinender zufälligkeit und natürlichem behagen als zwangloses geplauder darstellt, ist tatsächlich ein meisterwerk feinster stilistischer durchbildung. Doch wie in ihm alles sich toter überlieferung und überkommenem regelzwang widersetzt, so sagt sein stil von vornherein der als mustergültig geaichten überlieferung ab und nimmt das recht einer durchaus persönlichen und spontanen note für sich in anspruch. Sein augenmerk ist die lebendige, gesprochene sprache der gegenwart, nicht die klassische Addisons oder Macaulays. Dem bücherstil geht er bald mit federnder leichtigkeit, bald mit knorriger derbheit aus dem wege. Wie alle echte natürlichkeit in der kunst ist dieser subjektive persönlichkeitsstil nicht nur sache des talents, sondern ein produkt höchster virtuosität in der beherrschung der technischen mittel. »Die sätze seiner dialoge, die wie schlanke florette durch die luft zischen, sich kreuzen, parieren, mit der edlen grazie echter Toledanerklingen, sind einem musikalischen ohr unvergeßlich«, sagt von ihm eine feinhörende frau[1]). »Mißverstehen Sie meinen standpunkt nicht«, bemerkt Shaw selbst. »Ich widersetze mich dem akademischen stil, nicht dem stil überhaupt. Ich glaube an stil. — — Ich bin in der tat äußerst sensitiv, was die kunstform betrifft[2]).«

Tatsächlich hat Shaw in der kunst, scheinbar kunstlos subtilste nuancen des gefühls- und gedankenlebens in leicht faßlicher anschaulichkeit und markiger prägnanz zum ausdruck zu bringen, der englischen sprache (die er, ein vielseitiger gelehrter, auch als phonetiker und reformator der orthographie untersuchte)[3]) ein verjüngendes element zugeführt. Und dennoch

---

[1]) Katharina von Sanden, *Shaw und sein übersetzer*, Süddeutsche monatshefte, Oktober 1909.

[2]) Henderson 197.

[3]) *A Plea for Speech Nationalization and Phonetic Spelling (Morning Leader*, Aug. 1901*). — Notes on the Clarendon Press Rules for Compositors and Readers (The Author*, April 1902). Henderson 91.

ist er, wie kaum ein moderner, in dem streben, für alles und jedes den der lebendigen gegenwart entsprechenden ausdruck zu prägen, auswüchsen und übertreibungen glücklich aus dem wege gegangen. Bei seinem schonungslosen eifer, jeglichen phrasenwust in die rumpelkammer zu fegen, war es unvermeidlich, daß mit dem deklamatorischen flitter nicht auch mancher echte goldglanz der sprache abgewischt wurde. Doch, wie stets bei Shaw, überwiegt die wiederaufbauende tätigkeit des reformators die zerstörende des revolutionärs — ein revolutionär ist nach seiner erklärung ein mann, der versucht, die bestehende soziale ordnung beiseite zu schieben und durch eine andere zu ersetzen. Er erstattet der sprache, was er ihr an feierlicher pracht und lyrischem schwunge nimmt, an schmiegsamkeit und kraft des ausdrucks. So gelingen ihm bei völliger vermeidung rhetorischer mittel auch echt pathetische wirkungen.

Pathetisch und didaktisch ist ja naturgemäß die haltung seines von puritanischem ernst erfüllten geistes. Allein eben dieser von allem muckertum und aller pose freie puritanische eifer, der unentwegt auf sein ziel lossteuert und sich jedes mittels bedient, dessen er habhaft werden kann, läßt sich das beste nicht entgehen, das ihm die natur an die hand gab, den glücklichen, witzigen humor. Shaw gehört zu den gesunden, die bei strenger und fanatischer arbeit das lachen nicht verlernen. Er gehört zu den klugen, die sich bewußt sind, daß ein freundliches wesen dem lehrer anhänglichere und gefügigere schüler erwirbt als die zuchtrute. »Nur durch gelächter kann man böses ohne bosheit ausrotten«, sagt er selbst [1]). So hat er, »seiner bestimmung, London zu erziehen« [2]), sich frühzeitig bewußt, dem schalk, der ihm im nacken sitzt, keine fessel angelegt. Der ironische humor und heitere witz, als lockspeise trefflich wirksam, sind ihm zur spezifischen stileigenheit geworden. Ein heiteres darüberstehen, lachende selbstironie, burschikose laune mildern die kraßheit manches angriffs. Selbst der schmähenden invektive nimmt ein humoristischer ausdruck ihr gift.

Die lieblingsform von Shaws witz ist das paradoxon. Viele seiner berüchtigten übertreibungen und querköpfigkeiten sind

---

[1]) *Dramatic Opinions. The Authors Apology* XXIII.

[2]) Henderson 29.

tatsächlich nichts als aufs äußerste komprimierte, scharf zugespitzte paradoxa. Und fast alle seine paradoxa enthüllen sich bei näherer betrachtung als funkelnd glatt geschliffene abbreviaturen von behauptungen[1]), die mit nachdrucksvoller entschiedenheit nur einen rationellen gedanken aussprechen, an dem niemand anstoß nähme, gäbe er sich in etwas bedingterer und ausführlicherer form. Zb.: »Der Ire bedarf eines jahrelangen aufenthaltes in England, bis er einen dummkopf achten und lieben lernt. Der Engländer achtet und liebt niemand anderen[2]).« Liegt Shaw auch die geckerei fern, aus lust am widerspruch die landläufige meinung zu negieren, so wählt sein überlegener scharfsinn doch mit einer gewissen satirischen schadenfreude nicht ungern jenen punkt auf der schneide, an dem der durchschnittsleser nicht mehr recht weiß, ob er mit ihm gehen oder ihn mit aller strenge abweisen soll. Es macht ihm spaß, daß die gesetzten leute über ihn den kopf schütteln und, weil man sich bei ihm alles versehen müsse, schon von vornherein auf das unerwartetste gefaßt sind.

Chesterton nennt Shaw einen witzkopf, fast so groß wie Voltaire. In der tat verfügt er über pointen von blitzartiger wirkung. Wenn er zb. für einen artikel über aufführungen von *Fedora* und von *Gismonda* den titel *Sardoodledom* wählt, so führt der köstliche einfall jedem verständnisfroh lachenden leser Shaws geringschätzung dieser machwerke drastischer zu gemüte als eine kritische untersuchung, die derselbe leser vielleicht überschlüge. Und dennoch wäre nichts ungerechtfertigter, als sähe er, weil er sich bei Shaw unterhält, in ihm einen spaßmacher, dessen endzweck es ist, ihn zu amüsieren. Seinem Ich gegenüber bedeutet Shaws witz ein sichgehenlassen. Er läßt einer natürlichen veranlagung den zügel schießen. Dem leser oder zuschauer gegenüber ist er ein zugeständnis oder eine draufgabe. Man könnte diesen witz definieren als das ineinanderplatzen der extreme des ernstes und des scherzes. Shaw ist wie der narr des Elisabethanischen dramas oft am ernstesten, wo er am tollsten scheint. Er charakterisiert sich selbst, wenn er seinen tiefsinnigen, wunderlichen heiligen Peeter Keegan (*John Bull* II) sagen läßt: »Meine art zu spaßen ist, die wahrheit

---

[1]) Vergl. Bab 193.

[2]) *John Bull's Other Island. Preface for Politicians*, XIV.

zu sagen. Es ist der lustigste spaß der welt!« Und das spaßigste daran ist, daß häufig grade die leute, die am lautesten über den witzbold und possenreißer Shaw lachen, eben jene sind, denen er als rufer in der wüste zuschreit: Tuet buße und reiniget euch!

III. Der antimoralist.

> Pioniertum, befreiung von der sklaverei, die pflicht heißt, von dem falschen phantasiegebilde, das ideal heißt, — — — ist die wahrhaftigkeit, die dem philister als wahnsinn, dem idealisten als zynismus erscheint.
> *The Quintessence of Ibsenism.*

»Die despotie konventioneller tugendideale bildet die wahre sklaverei der menschen von heute.« Dies ist der maßgebende lehrsatz, den Shaw aus Ibsens werken für sich herausgelesen hat, oder auf den ihn vielmehr, wie er behauptet[1]), schon viel früher die philosophischen abhandlungen des sozialisten Ernest Belfort Bax und die von geistreicher und origineller ironie erfüllte Gulliveriade *Erewhon* des schriftstellers Samuel Butler († 1902) hingewiesen haben. Volkszugehörig aus freier wahl und als soziolog dem dienste der gesellschaft zugeschworen, erwählt Shaw die bekämpfung dieser despotie als lebensaufgabe. Um der leidenschaftlichkeit seines ansturms gerecht zu werden, muß man sich vor augen halten, daß in England das eingerostete vorurteil, die unantastbare autorität der tradition, das, was die welt dazu sagt, einen noch breiteren und wichtigeren raum im bürgerlichen leben einnimmt als auf dem kontinent. Der kampf ist eine auflehnung gegen die »öffentliche meinung«, jene tyrannische macht, die Butler so witzig als göttin Ydgrun (Mrs. Grundy) personifiziert, die allgegenwärtige und allmächtige, doch nichts weniger als erhabene, grausam und dumm zugleich, so daß selbst ihre eifrigsten anbeter sich ihrer ein wenig schämen und ihr mehr mit dem herzen als mit der zunge dienen[2]).

Das prokrustesbett der konvention ist das folterinstrument, mit dem die heutige gesellschaft jede vollsaftige individuelle persönlichkeit in ihr durchschnittsmaß zwängt. Die

---

[1]) *Major Barbara. First Aid to Critics* 147.
[2]) *Erewhon* s. 175.

heuchelei dieser schwächlichen, verlogenen, dünkelhaften gesellschaft, den *cant*, »das essentiell bürgerliche laster, das die ganze heutige welt durchdringt«, definiert Bax als die prahlerische vorspiegelung einer eigenschaft (tugend oder laster), die man nicht besitzt, oder als das aufbauschen einer indifferenten zufällig vorhandenen eigenschaft zur tugend. Bax unterscheidet den religiösen und den politischen *cant*, beide von proteusartiger mannigfaltigkeit der erscheinungsformen; den philanthropischen und kommerziellen, den pedantischen, fehler aufstöbernden kritischen, den auf kunstsinn posierenden ästhetischen und den sentimentalen sozialistischen *cant* der mittelklassen, der sich in einem zur schau tragen dürftiger oder plebeischer lebensgewohnheiten gefällt[1]). Diese heuchelei, die dem wesen nach immer dieselbe ist, wie verschieden sie sich auch äußert, bildet die zielscheibe aller angriffe Shaws. Und diese angriffe umfassen ihrerseits seine gesamte literarische tätigkeit.

Von ihm selbst gilt, was er von seinem John Tanner (*Man and Superman*) sagt: er ist von einer moralischen leidenschaft erfüllt, die sich teilweise als zerstörungslust äußert, aber stets einen sittlichen endzweck hat. Er ist ein reformator und wie alle reformatoren ikonoklast. Er zerschmettert glaubensbekenntnisse, er zerstört idole und fühlt sich als kämpfer in einem heiligen streit. Was die gesellschaft in ihrer selbstüberhebung zur unumstößlichen vorschrift erhebt — sei es als herkommen der äußeren lebensregeln, sei es als moralgesetz —, widerspricht nicht selten der menschlichen natur. So verbietet uns zb. die gute sitte meistens, die sehnsucht unseres herzens, das innerste verlangen unseres wesens zu äußern. »Was gäben Sie nicht darum, ohne angst, ohne scham zu sein!« sagt der dichter Eugene zu der verkümmerten Proserpina (*Candida*). Tanner nennt die rücksicht die feige angst, die uns zu den sentimentalen sklaven macht, die wir sind. Undershafts motto (*Major Barbara*) lautet: »Ohne scham!« Gemeint aber ist damit: ohne falsche scham!

Was Shaw als den kerngedanken der Ibsenschen dramen definiert: habe den mut, dich von deiner pflicht loszusagen![2]), das bildet, genau genommen, auch den inhalt seiner eigenen agi-

---

[1]) *On Some Forms of Modern Cant, Social Ethics* 6—7.

[2]) Ed. Bernstein, *Shaw. Sozialistische monatshefte* 1905.

tatorischen tätigkeit. Was die gesellschaft als tugend zur allgemeinen und ausschließlichen gültigkeit mit ihrem offiziellen stempel versieht, ist häufig sünde wider den heiligen geist, sünde gegen die eigene und fremde individualität. Schon in dem jugendwerk *The Unsocial Socialist* werden die todsünden aufgezählt: rechtschaffenheit, konventionelle tugend, kindliche liebe, bescheidenheit, ergebenheit gegen frauen und romantik, die in *Major Barbara* und *Man and Superman* als die todtugenden wiederkehren und in der hölle, ihrer heimat, den lohn finden.

Was die gesellschaft als moralbegriff geaicht hat, ist häufig nichts als gewohnheit, herkommen. Darum nennt Shaw sich mit emphase einen antimoralisten. Unmoralisch bedeutet ihm so viel wie: gegen die herrschende moral, die allzu oft gar keine moral ist. Unmoralisch deckt sich keineswegs mit sündhaft. Adolphus Cusins *(Major Barbara)*, der ein stück von einem dichter ist, sträubt sich dagegen, ein guter mensch zu sein. Denn was im konventionellen sinne gut heiße, sei schlecht im sinne einer höheren individuellen moral. Gilt doch in der regel jeder fortschrift als sündhaft, bis die majorität zu ihm bekehrt ist. Darwin und Spencer waren ketzer; Washington war illoyal; Gallilei heterodox; Jesus äußerte eine blasphemie, als er Gott des menschen sohn und sich Gottes sohn nannte. Immoralität wandelt sich fortwährend in moral. Aber die große mehrheit ist sich dessen nicht bewußt, und toleranz muß ihr als eine schwere mystische pflicht auferlegt werden. Daher ist es von höchster wichtigkeit, die immoralität eifersüchtig gegen die angriffe derjenigen zu schützen, die keinen anderen maßstab als den der gewohnheit haben und jeden angriff auf die gewohnheit — beziehungsweise moral — als einen angriff auf die gesellschaft, religion und tugend betrachten[1]). Entschlossen tritt er an die konvention heran und prüft ihre kronjuwelen auf ihre echtheit: ideal, religion, patriotismus, poesie und schönheit, liebe. Wo immer ein erbgesessener begriff anspruch auf fundamentale bedeutung für die gesellschaft erhebt, unterzieht ihn Shaw einer art goldprobe. Sein widerwille gegen alles halbe und flaue reißt ihn dabei mitunter ins andre extrem. Sein fanatismus, farbe zu bekennen, läßt ihn die farbe mit-

[1]) *The Showing-up of Blanco Posnet. Rejected Statement* 319—22.

unter zu stark auftragen. Häufig aber besteht Shaws vielbesprochene exzentrizität tatsächlich nur in den verbohrten anschauungen der gesellschaft. Wer lange bei ängstlich verschlossenen fenstern in der stube gehockt hat, verliert die empfindung für die stickluft des raumes, und geht die tür ins freie plötzlich auf, so wird der ankömmling angeschrien, daß er zug und kälte einlasse.

Zu einer übertreibung der ersten art neigt Shaws haß gegen das ideal und die romantik, die ihm in eins verschmelzen. »Idealismus« sagt er[1]), »ist nur ein schmeichelhafter name für die romantik in politik und moral und ist mir ebenso verhaßt wie die romantik in der ethik oder religion.«

Sieht man näher zu, was Shaw unter ideal versteht, so findet man ein schattenhaftes wesenloses traumbild. Der verzückte mensch, der ihm rastlos nachjagt oder in müßiger beschaulichkeit nachgrübelt, verliert den zweck und das ziel seiner wirklichen existenz aus dem auge. Shaw hält das ideal für ein vampyrhaftes schemen, das die lebenskraft aufsaugt, indem es ihre rüstige betätigung unterbindet. Der beständige versuch, unsere sitten auf idealen aufzubauen, die in unserer phantasie stets nur halb befriedigte leidenschaften erregen, statt auf einer unverfälschten naturwissenschaftlichen grundlage, zieht bald fürchterliche, bald lächerliche folgen nach sich. Sie bilden für Shaw die tragödie und die komödie des lebens[2]). Tatsächlich ist das, was er als ideal verfemt, nur jene moralisierende verallgemeinerung, über der der einzelne reale fall zu kurz kommt.

Genau genommen, ist es nicht der idealist, sondern der sich über die reale erscheinung hinwegträumende, zustände und menschen verhimmelnde ideolog, in dem Shaw einen schädiger der gesellschaft erblickt, und nicht das ideal, sondern die unklare phantastik des unreifen geistes, über die der mensch auf der höhe seiner kraft hinauswächst. Dem wahren ideal gegenüber, das, in unserem wirklichen sein wurzelnd, eine wesenheit und des schweißes der edelsten wert ist, hat Shaw sich durch seine eigene lebensführung als überzeugter idealist von puritanischem glaubenseifer erwiesen. Freilich »ändert sich daran ein wort«. Sein ideal trägt einen anderen namen. Er nennt es

---

[1]) *The Quintessence of Ibsenism* 24.

[2]) *Plays Pleasant and Unpleasant. Preface* XVII.

tüchtigkeit und versteht darunter den zusammenklang von angeborener fähigkeit und strammstem fleiß. Tüchtigkeit bedeutet für Shaw die Panazee, die durchs leben und über dieses empor hilft. Sein mannesideal ist jener moderne typus des strebenden, der durch talent und zähe energie gewissermaßen seine eigene persönlichkeit zu ihrer höchsten potenz erhebt. Ihn entwirft Shaw bereits im helden des *Irrational Knot*. Der arbeiter Conolly — in seiner abneigung gegen manschetten und zylinder als abzeichen der müßiggehenden klasse ein nachfahre von George Eliots Felix Holt — erhebt sich durch unentwegtes im auge behalten der wirklichkeit vom arbeiter zum einflußreichsten mitgliede der gesellschaft. Sein arbeiterstolz erblickt darin kein emporklimmen auf der sozialen leiter. Sein selbstgefühl wurzelt in dem bewußtsein der zugehörigkeit zu der klasse, »die die welt durch millionen ihrer dienstbaren hände und köpfe erhält«. Der nicht arbeitende mann gilt ihm als »das gespenstischste alles irrealen in der region der schatten«.

Mit einer schwenkung ins humoristische wird aus dem zum bewußtsein seiner unentbehrlichen tüchtigkeit gekommenen arbeiter »das höchst bedeutsame soziale phänomen des emanzipierten mannes«, der famose Chauffeur Henry Straker *(Man and Superman)*, der mit einer art unfehlbarkeitsgefühl von der höhe seines *self-made-man*-bewußtseins auf den seiner geschicklichkeit ausgelieferten gentleman herabsieht und als herr der situation ein selbstbewußtes patronat über seinen dienstgeber ausübt. Und wahrlich nicht ohne berechtigung. Der waschechte Cockney und trockene realist Straker ist dem philosophen Tanner an weltklugheit und tatkraft über. Tüchtigkeit triumphiert über bildung und rang. Ihr gehört die welt.

Das urbild der tüchtigkeit zeichnet Shaw in dem praktischen genie Undershaft *(Major Barbara)*. Das findelkind wird als inhaber einer millionenfirma zur europäischen macht Der harte, der skrupellos aus dem kriege, dem höchsten elend der völker, seinen reichtum zieht, den er im dienste der menschheit verwertet, ist ein größerer wohltäter als der idealistische schwärmer, der es zu nichts bringt. Dieser echte, ganze mann ist ein lebensbezwinger, obwohl er nur ein großer junge ist. Er ist ein starker, dessen milde nicht weichheit, sondern die reife der erfahrung ist, ein glücklicher aus eigener kraft. Wer macht er-

wirbt, erwirbt sie nicht für sich allein, sondern für die welt. Der philologe Cusins, der seinen beruf aufgibt und Undershafts mitarbeiter wird — eine symbolische allianz der praktischen tüchtigkeit mit der tüchtigkeit des geschulten abstrakten geistes — sagt: »Macht ist ein geistiges moment, aber sie wird nicht durch eine tote sprache, eine tote zivilisation erzeugt. Das volk braucht macht, aber es braucht sie nicht griechisch. Als lehrer des Griechischen gab ich dem intellektuellen menschen waffen gegen den gemeinen mann. Ich liebe das gemeine volk. — Ich will eine demokratische macht schaffen, stark genug, die intellektuelle oligarchie zu zwingen, daß sie ihr genie zum allgemeinen wohl gebrauche oder zugrunde gehe.«

Einer der grundlegenden sätze in Shaws glaubensbekenntnis lautet: »Es gibt nur zwei eigenschaften in der welt, tüchtigkeit und untüchtigkeit, und nur zweierlei menschen, tüchtige und untüchtige[1]).« Er gebraucht das wort tugend *(virtue)* gern im sinne des römischen *virtus* tapferkeit, tüchtigkeit. Er sagt von Caesar[2]): »Da er tugend hat, bedarf er der güte nicht.« Und er fügt hinzu: »Dieser unterschied zwischen tüchtigkeit und güte wird im Englischen nicht verstanden. Daher die armut unseres dramas an helden.«

Ähnlich wie um Shaws antiidealismus ist es um seine antiromantische haltung beschaffen. Er für seine person glaubt die romantik, der er als jüngling in seinem enthusiasmus für Bizets *Carmen* »ein sicherheitsventil öffnete«[3]), überwunden zu haben, bevor er schöpferisch in der kunst auftrat. »Der romantische mensch lehrte mich hören und sehen. Ich dankte ihm, aber ich sagte dem romantischen menschen, daß sein schönheitskultus eine jagd nach dem glück und seine idealisierung des weibes als lebensphilosophie keinen pfifferling wert sei. Da nannte er mich philister und ging seines weges.«[4]) Den philister aber definiert Shaw an anderer stelle[5]) als einen prosaischen menschen, dessen künstlerisches gewissen nicht geweckt sei und der keine ideale habe — wobei, wohlgemerkt, das wort ideal im üblichen sinne angewandt wird. Shaws

---

1) *John Bull's Other Island* (V.).
2) *Caesar und Cleopatra. Notes* 210.
3) *The Irrational Knot. Preface* VIII.
4) *Man and Superman*, III.
5) *The Two Latest Comedies. Dramat. Opin.* I 104.

pionierarbeit für die beiden genien, in denen die romantische bewegung des 19. jahrhunderts ihren gipfel erreicht, für Ibsen und Wagner, ließe sich schwer in einklang bringen mit seiner ansicht, daß »die romantik die große ketzerei sei, die aus dem leben und aus der kunst weggefegt werden müsse«[1]), liefe nicht seine antiromantik so gut wie sein antiidealismus auf eine willkürliche oder mißverständliche umdeutung der hergebrachten begriffsbestimmungen hinaus.

Bezeichnend für Shaws auffassung des romantischen ist es, daß er seine antipathie auf den lebhaften eindruck zurückführt, den er in der kindheit durch die lektüre von James Charles Levers (1806—1872) roman *A Day's Ride, a Life's Romance* empfing[2]). Potts, der hyperromantische held dieses irischen, über die leihbibliotheks-durchschnittsfabrikate des 19. jahrhunderts kaum hinausgehenden romanes, ist ein der realen wirklichkeit nicht gewachsener idealistischer Hans Träumer und pechvogel. Die humoristische schilderung seines steten außerachtlassens der gegebenen möglichkeiten, seine unfähigkeit, ursachen und wirkungen in ihrer bedeutung gegeneinander abzuwägen, streift ins karrikierte und possenhafte. Aber, sagt Shaw, wir dürfen nicht über Potts lachen, weil wir uns zum teil in ihm wiedererkennen, und weil wir fühlen, das soziale problem sei ein problem von Pottsen und wie man männer aus ihnen machen könnte. Doch liegt der springende punkt hier vielleicht weniger in dem gegensatze zwischen romantik, (-zerfahrenheit) und praktischer betätigung als in der durch die zeitläufte bedingten umwandlung des begriffes der romantik. Unsere moderne jugend hat nicht minder als die frühere ihre romantik, es ist nur eine andere als die des 18. jahrhunderts.

Sobald wir Shaw diesen Potts mit dem romantiker schlechtweg identifizieren sehen, kann es uns nicht mehr wundernehmen, wenn er von Ibsen als typischem gegner der romantik spricht. Problematische, mit starken schatten behaftete charaktere wie Hjalmar oder Lövborg nimmt er nicht für die romantisch-idealistischen poseure, als die sie der dichter hinstellt, sondern für vollblutromantiker und idealisten. Aus dieser falschen voraussetzung leitet er den satz ab, bei Ibsen seien die böse-

[1]) *Plays Pleasant and Unpleasant. Preface* XIV.
[2]) *Major Barbara. First Aid to Critics* 147.

wichter idealisten, die in novellen und melodramen der konventionellen mache als helden figurieren würden. Ja, man habe Ibsen infolge seiner künstlerischen unparteilichkeit, die durchweg dualistische charaktere zeichnet, so weit mißverstanden, seine idealisten, die warnende exempel sein sollen, für nachahmenswerte beispiele zu nehmen. In Ibsens jugenddramen erblickt Shaw »gemälde der wirkungen des idealismus auf individuelle egoisten von ungewöhnlich erregbarer phantasie« Brand geht in der durchsetzung seines ideals bis zum rücksichtslosesten heroismus, Peer Gynt wird über der verwirklichung des ideals seiner selbst wahnsinnig. Ibsens spätere werke hingegen sind »methodische illustrationen der sozialen wirksamkeit des idealismus und seines einflusses als soziale macht auf alltagsleute im alltagsleben.« Konsul Bernick opfert seinem kommerziellen ideal, dem abstraktum der kaufmännischen ehre, die persönliche rechtschaffenheit; frau Alving dem moloch des familienideals den geliebten sohn. Im *Volksfeind* verfolgt die gesellschaft, hinter dem politischen ideal versteckt, ihre eigensüchtigen zwecke. Die *Wildente* veranschaulicht die verkehrtheit, ideale für andere zu prägen und sie ihnen aufzudrängen usf. »Das ideal tötet«, ist die folgerung, die Shaw aus seiner Ibsenlektüre zieht. Die »von idealen besessene gesellschaft« reibt sich auf[1]).

Shaw versteht unter romantik weder das dem klassischen entgegengesetzte kunstprinzip, noch die gegen allgemeine verstandesregeln frontmachende, individuellen impulsen folgende lebensanschauung. Romantisch nennt er das verworrene, überspannte denken, das nicht kraft hat, die wirklichkeit ins auge zu fassen; romantisch die in der luft hängenden halben gefühle, die der intensität entbehren; romantisch die oberflächliche arbeit, die sich unter dem deckmantel der idealistik über jedes gründliche eingehen auf einzelheiten, jede sorgsamkeit der ausführung hinwegsetzt. Wie bei Shaw ideal für trugideal, idealist für phantast steht, so romantik für illusion und romantiker für phrasenheld. Was er als romantisch verachtet und bekämpft, ist nichts als nebelhafte phantastik, als der blaue dunst verlogener schönfärberei. »Romantik, wie Shaw das wort verwendet, bedeutet in diesem zusammenhange, richtig verstanden,

---

[1]) *The Quintessence of Ibsenism.*

die degeneration der romantischen idee[1]).« Treffend bemerkt Chesterton, wenn Shaw die romantik verstünde, so würde er sie nicht verwerfen[2]). Vermutlich würde er dann als echter dichter trachten, sie zu überwältigen und zu absorbieren, anstatt als streiter der wahrheit und anwalt der wirklichkeit in der phantasie und schönheit eine versuchung zu hassen.

Nichts ist bezeichnender wie seine zusammenstellung von Ibsen und Shelley als pionieren des realismus. Jeden echten idealismus, der nicht in der luft hängt, sondern eine wesenhafte, »reale« basis hat, bezeichnet Shaw als realismus. In dem phantasmagorischen intermezzo von *Man and Superman*, mit dem er den versuch einer weltphilosophie macht, wird die hölle zur heimat des irrealen, der himmel die heimat des realen. Shaws symbolik erinnert hier an Blake, gelangt aber zu einem umgekehrten endergebnis. Blakes hölle ist der ort des bösen oder aktiven, des triebentsprossenen, der teufel oder leiber. Da aber aus dem impulse die intuition, aus der leidenschaft der enthusiasmus, aus dem instinktiven triebe der göttliche funke entspringt, so neigt sich Blakes werteinschätzung von himmel und hölle stark zugunsten der letzteren. Blake ist bei aller subtilität seiner mystischen geistigkeit doch zu sehr künstler, um die schöne sinnlichkeit den moralisten auszuliefern. Die stimme des teufels wird ihm zur verkünderin großer wahrheiten. »Trieb ist ewige freude.« Blakes himmel ist die heimat des guten oder passiven, der engel oder seelen, des reinen intellektes oder der abstraktion.

Bei Shaw kehrt sich das verhältnis fast um. Bei ihm ist der himmel, den die oberflächlichen unerträglich langweilig finden, für den strebenden die heimat des realen, wo sein streben wirklichkeit wird, die stätte des allein wesenhaften, unwiderruflichen. Nur die die wirklichkeit bemeisternden gelangen in den himmel. Der himmel ist der ort, wo man lebt und arbeitet, statt zu spielen und vorzuschützen. Man faßt die dinge ins auge, wie sie sind, und flieht vor nichts als dem blend werk. Die welt ist eine bühne, der himmel aber ist hinter den kulissen. Himmlische seligkeit bedeutet, dem sich emporringenden leben hilfe zu leihen, auf daß die lebenskraft in ihrer

---

[1]) Deacon 25.
[2]) Chesterton 130.

blindheit sich nicht selbst zerstöre oder vergeude, sich in ihrer torheit nicht selbst widerstrebe.

Die hölle aber, die die menschen nicht kennen, weil Dante und Milton — nach des teufels ansicht »zwei der größten narren, die je gelebt« — so falsche bilder von ihr entworfen haben, ist der ort der romantik, deren erfinder der teufel ist; eine stätte des wüsten sensualismus und des scheins, folglich auch dessen, was man ehre und pflicht, liebe und schönheit nennt. Dort herrscht ewig und ausschließlich genuß und unterhaltung. Dort ist der palast der lüge, der aufenthalt der »glücksucher«. Dort ist das leben nur ein roman, ein melodrama, »oder wie der deutsche freund sagt: das poetisch sinnlose, hier wird es ereignis«[1]). Shaws Juan, der die gerechtigkeit verlacht, die ehre mit füßen getreten, die pflicht abgelehnt und den teufel stets verunglimpft und gemieden hat, ist nur durch eine ironie des schicksals in die hölle gefahren, wo ihm das gefasel von liebe, schönheit und genuß unerträglich ist. Er geht als »meister des realen« in den himmel ein, wie »der anbeter der lebenskraft Rembrandt«, während der gouverneur, der konventionelle dunkle ehren- und lebemann, der nur, weil er ein hypokrit war, aus versehen in den himmel kam, endgültig in die hölle versetzt wird.

Himmel und hölle bedeuten für Shaw eine parabel, die man, wie der teufel sagt, nicht allzu buchstäblich nehmen muß. Die kluft zwischen ihnen ist die kluft zwischen dem engels- und dem teufelstemperament, eine kluft der abneigung unüberbrückbar und ewig. Die grenze zwischen himmel und hölle ist nur die verschiedene art, die dinge anzusehen. Die geschichte ist nichts als die aufzeichnung der pendelschwingungen zwischen diesen beiden extremen. Eine epoche ist eine pendelschwingung. Jede generation glaubt, die welt schreite vor, weil sie sich regt. Aber der teufel, der zeitalter um zeitalter durchlebt, weiß, daß nicht jede schwingung von der hölle zum himmel eine evolution, nicht jede vom himmel zur hölle eine emanzipation ist. »Wo ihr jetzt reform seht, fortschritt, erfüllung, aufstrebende tendenzen, einen ununterbrochenen aufstieg des menschen zu höherem, da werdet ihr dann eine endlose komödie von illusionen erblicken[2]).«

---

[1]) *Man and Superman*, III.

[2]) Ebenda.

Shaws Lucifer, der es mit der liebe, freude und schönheit hält, ist ein kunstenthusiast von jovialem anstande ohne zynismus und bosheit. In der phantasmagorie verwandelt er sich bezeichnender- und ergötzlicherweise in den sentimental-schlauen sozialisten und kosmopolitisch-jüdischen räuberhauptmann Mendoza. Seine klugkeit ist nicht dämonisch. In seiner diskussion mit Juan zieht er den kürzeren. Das »teuflische« an ihm ist, daß er als versucher den menschen durch romantische freuden von seinem ernsten zweck und ziel ablenkt, ihn willenlos macht, wie es ihm selbst an energie mangelt. Er ist ein individualist. Er will sein eigener herr sein, nicht das werkzeug einer stümpernden allgemeinen kraft.

Diabolischer im Blakeschen sinne wird Shaw in *The Devil's Disciple*. Der junge Dick Dudgeon aus einem puritanischen, sein religiöses bedürfnis nicht befriedigenden milieu hervorgegangen, wirft sich mit dem enthusiastischen eigensinn einer jungen kampfnatur auf die seite des teufels, des geschmähten, ausgestoßenen, des impulsiven antagonisten der strengen, starren gottheit, in deren dienst — einer sphäre des hasses und der verbitterung — Dick freudlos aufgewachsen ist. Shaw verweist hier selbst auf Blakes *Marriage of Heaven and Hell*, dessen teufel der erlöser sei[1]). So weiht der teufelsjünger Dick sein haus dem herrn der freude.

Diese anschauungen haben Blake nicht gehindert, ein tief religiöser mann zu sein. Shaw, der prinzipielle widersacher jeder satzung und eine weit streitbarere natur, erweist sich gegen das kirchliche dogma angriffslustiger als Blake. Er erzählt humorvoll von dem ersten buch, das er als kind bekam, einer in schwarzes leder gebundenen bibel mit vergoldeten metallreifen und schließen. Man bemühte sich, ihm die pflicht des bibellesens begreiflich zu machen. Das ergebnis war, daß sich in ihm die überzeugung festsetzte, bibellektüre müsse fast so unangenehm sein wie der kirchgang. Die heiligung des sonntags und der feste, zu der seine umgebung ihn anhielt, wurde ihm gleichbedeutend mit einem zustand des leidens unter grundlos verhängten verboten, in dem es als unrecht galt, zu tun, was man wolle, und als besonders verdienstvoll, sich elend zu fühlen[2]). Späterhin bewirkte die beredsamkeit

[1]) *Plays for Puritans. On Diabolic Ethics* XXV.

[2]) *Olivia. Dramat. Opin.* II 163.

eines Wesleyschen predigers, daß Shaw, fast noch ein knabe, sich gedrungen fühlte, der welt in *The Public Opinion* mitzuteilen, er habe die religion als eine täuschung erkannt und sei alles in allem ein atheist. Mit der reife der jahre scheint konfessionelle gleichgültigkeit die oberhand in ihm gewonnen zu haben. Wenn sein Conolly *(The Irrational Knot)*, mit dessen ansichten er sich zumeist identifiziert, es zu einer klausel seines ehekontraktes macht, daß seine kinder das christentum nicht anders kennen lernen dürften, als ein gebildeter Engländer den Buddhismus kennt, so äußert sich darin vermutlich ein persönliches moment. In *The Quintessence of Ibsenism* steht (s. 71) der satz: »Die tiefsten aussprüche, welche die evangelien aufbewahren, sind jetzt nichts als exzentrische paradoxa für die meisten von jenen, welche die abergläubischen ansichten über Christi gottheit verwerfen.« Am bezeichnendsten für Shaws religiösen standpunkt aber ist eine stelle aus der vorrede der *Plays Pleasant and Unpleasant* (s. VII): »Es gibt nur eine religion, obzwar es hundert versionen über sie gibt«, ein satz, der wie aus dem munde der großen philanthropischen rationalisten des 18. jahrhunderts klingt, die keine religion hatten aus religion[1]).

Shaw schätzt den protestantismus wie den katholizismus um des ewig-menschlichen willen, das in ihnen lebt. »Die idee der katholischen kirche«, läßt er seinen Don Juan[2]) sagen, »wird den Islam überleben, wird das kreuz überleben, wird selbst jenes gemeine schaugepränge unfähiger schuljungen-gladiatoren, die armee, überleben. Jede idee, für die der mensch zu sterben bereit ist, ist eine katholische idee. Wenn der Spanier endlich einsehen lernt, daß er nicht besser ist als der Sarazene und sein prophet nicht besser als Mohammed, so wird er sich katholischer denn je erheben, um auf den barrikaden, die über den schmutzigen spelunken hungernder menschen errichtet sind, für die allgemeine freiheit und gleichheit zu sterben. — — Späterhin wird die freiheit nicht mehr katholisch genug sein. Die menschen werden für ihre eigene persönliche vervollkommnung sterben und ihr freudig ihre freiheit opfern«. Diese stufenleiter der menschlichen lebensideale: glaube, freiheit,

[1]) Vergl. Bab 264: »Shaw bekennt keine religion aus religion und er leugnet die moral — aus moral!«

[2]) *Man and Superman*, III.

individuelle vervollkommnung ist für Shaw ungemein bezeichnend.

Der protestantismus, der vor vierhundert jahren eine neue, erfrischende gedankenwelle war, scheint ihm jetzt bereits auf dem punkte, wo er einen neuen schritt vorwärts tun und anarchismus werden müßte. Eine nation ohne freidenker, will sagen intellektuelle anarchisten, teilt das schicksal Chinas[1]). Seine gottheit benennt Shaw gern mit dem namen lebenskraft. Sie waltet im menschen als sein fatum. Der weise tut nicht, was ihm beliebt, sondern was getan sein muß. Shaws glaube gefällt sich in der vorstellung, die erlösung liege in einem sich in die hände arbeiten von gottheit und menschheit, die tatsächlich eins sind. »Könnten wir nur begreifen, daß die lebenskraft, obgleich sie uns ihre eigenen zwecke vorschreibt, dennoch kein anderes hirn zur arbeit hat als dasjenige, das sie unvollkommen und mühselig in unserem kopfe entwickelt, so lernten die erdenwesen ein wenig mitleid mit ihren göttern haben, und wir hätten eine religion, der nicht bei jeder gelegenheit das ding widerspräche, welches das, das sein sollte, lügen straft[2]).« Doch scheint ihm die lehre von der natürlichen zuchtwahl in religiöser hinsicht unzureichend, da sie die ganze sphäre des willens, der absicht, des zwecks außer acht lasse, und religion nichts sei als die allgemeine ansicht über die natur des willens, über den zweck des lebens, die bestimmung des organismus, das ziel der evolution. Diese allgemeinen ansichten in eine moderne religion zu formulieren, wäre zeitgemäß. Shelley und Wagner haben bemerkenswerte versuche gemacht, material für eine solche bibel zu liefern. Shaw nimmt seinerseits in *Man and Superman* einen anlauf dazu. Der dritte akt möchte ein neues buch Genesis für die bibel der evolutionäre sein[3]). »Viele Engländer glauben, die religion sei ein seelenrausch und können nicht verstehen, daß ich sie als gesundheit und höchste nüchternheit der seele betrachte. Die religion, welche hinreißt, ist nicht meine religion. Meine religion öffnet den verstand. Vielleicht kann sie es deshalb zu keiner volkstümlichkeit bringen[4]).«

---

[1]) *The Perfect Wagnerite* 66.

[2]) *The Irrational Knot. Preface XXVI.*

[3]) *Man and Superman. A Foreword to the Popular Edition* 1911.

[4]) *Neue freie presse.* 31. Oktober 1912.

Daß Shaw der kirche als sozialer institution nicht feindselig gegenübersteht, beweist seine galerie von geistlichen, scharf geprägte, der mehrzahl nach interessante und sympathische physiognomien. Da ist die gesunde, selbstzufriedene natur des vielumschwärmten, liebenswürdigen, christlich-sozialen pfarrers James Mavor Morell *(Candida)*, ein wenig schauspieler, als gatte liebevoll, als hirt von unermüdlicher arbeitskraft und pflichttreue, ein mann von den wackersten grundsätzen.

Dem beglückungseifer Morells, den materialisten einen narren schelten, steht Anthony Andersons *(The Devil's Disciple)* nächstenliebe gegenüber, die jeden nach seiner fasson glücklich werden läßt, »weil die liebe dem haß so nahe komme«. In ihm steckt ein kämpfer. Seine würde ist mehr von dieser welt, seine güte praktisch, sein pflichtgefühl das skrupellose des tatkräftigen mannes in kriegerisch bewegter zeit. Werke sind ihm heiliger als gebete. Im entscheidenden augenblick wirft er den talar wie eine vermummung ab und greift als retter zu den waffen.

Der gelehrte bischof Bridgenorth *(Getting Married)*, schriftsteller und soziolog, handelt, von der nachsicht und bescheidenheit reifer menschenkenntnis geleitet, in überlegener toleranz nach dem grundsatze: man müsse dem teufel zeit lassen, sich zu rechtfertigen. Und der teufel verliert gegen ihn sein spiel.

Ein platz ganz nahe den rührenden legendenheiligen gebührt dem als atheist, narr und ketzer abgesetzten irischen dorfpfarrer Peeter Keegan *(John Bull)*. Weiß von haaren, die ewige jugend im antlitz, voll melancholischer verzückung, hält er, ein zweiter Franciscus von Assisi, kindlich fromme zwiesprach mit dem »herrn Grasshüpfer«, seinem freunde, und kann nicht sehen, daß man eine blume pflückt. Er ist vegetarier wie Shaw selbst, der, als er einmal schwer krank danieder lag, in einem phantasievollen aufsatze den letztwilligen wunsch aussprach, sein leichenwagen solle von all den tieren gezogen werden, die er nicht gegessen habe[1]). Weite reisen haben Keegans auge den wundern der heimat erschlossen. Für ihn, den schwärmerischen katholiken, gibt es nur zwei reiche:

[1]) Chesterton 78.

himmel und hölle, und nur zwei zustände: seligkeit oder verdammnis. Ein sterbender Hindu, der die unablässigen schläge eines grausamen mißgeschickes für die folge seiner sünden in einem früheren sein hielt, hat Keegan das weltgeheimnis offenbart: diese erde ist eine stätte der qual und buße, ist die hölle. Wir büßen hienieden die vergehungen einer früheren existenz. Seitdem ihm diese erkenntnis ward, gilt Keegan, der milde philosoph und menschenkenner, für toll.

Neben solchen anziehenden kerngestalten verblassen Shaws skizzen minderwertiger seelenhirten, wie George Lind *(The Irrational Knot)*, der anwalt einer engherzigen und beschränkten sozialen konvention; Elder Daniels *(The Devil's Disciple)*, ein scheinheiliger lump; pfarrer Dempsey *(John Bull)*, der feiste, wohllebige, auf seine autorität bedachte, unduldsame, lieblose, am buchstaben klebende pfaffe.

Unendlich feindseliger und tatsächlich bis an die zähne gewappnet stürmt Shaw gegen das konventionelle blendwerk des politischen ideals an, gleichviel ob es sich als patriotismus oder als heroismus gebe. Mit einer gewissen satanischen freude enthüllt er beide als komödiantische pose und allgemeine phrase und stellt ihrem geflunker die schlichte reale tat gegenüber.

Die nationale borniertheit des Engländers hat Shaw so weit überwunden, daß auch der heiligenschein der britischen konstitution, so wenig wie irgendein anderer, vor seinem betastenden finger sicher ist. Überhaupt schlägt er den absoluten wert einer staatsordnung, der politischen wie der sozialen, gering an. Die tiefsten fragen des denkens und der moral haben mit den unumstößlichsten punkten des gesetzes nichts zu tun. Gleichwohl findet Shaw das gesetz notwendig als anwalt einer ordnung im höheren sinne. Er äußert wiederholt die überzeugung, daß der anarchismus sich im politischen und sozialen leben bald selbst ad absurdum führe. Gesetze, religionen, bekenntnisse und ethische systeme machen die gesellschaft nicht besser sondern schlechter, sagt er in *The Sanity of Art*, weil sie niemals ganz zeitgemäß sind. Aber sie sind notwendig, denn die zahl derer, die imstande sind, sich selbst eine richtschnur des handelns auszudenken, ist eine sehr kleine, und die zahl derer, die zeit dazu haben, eine noch kleinere.

Die der freiheit beständig von dem gesetze drohende ge-

fahr findet Shaw nicht in ihrer beeinträchtigung durch eine stets mit mißtrauen beobachtete regierung, sondern vielmehr in der großen nützlichkeit des gesetzes, die selbst piraten unter einen hauptmann zwingt, die dem gesetz einen so guten ruf macht, daß man nichts schlechtes von ihm argwöhnt. Daher können priester und herrscher im namen der ordnung und des gesetzes die größten verbrechen begehen, daher werden die überschreiter des gesetzes als schurken verabscheut. Aber kein gesetz ist so absolut, daß nicht die stunde käme, da es gebrochen, geändert, als veraltet weggeworfen werden muß. Nur der wechsel macht gesetze für eine in der entwicklung begriffene gesellschaft erträglich. Die geistige erstarkung des sozialen individuums führt es von der unterwerfung und dem gehorsam weg, wie das physische wachstum es vom schürzenbande der wärterin wegführt zur fähigkeit des alleingehens, von der bevormundung des knaben zur verantwortlichkeit des mannes[1]). Geistige erstarkung aber bedeutet für Shaw abnahme des eigenen interesses und zunahme des allgemeinen.

Shaw ist kein nachbeter der berauschenden phrase von der englischen freiheit. »Es steht dem Engländer frei, alles zu tun, was ihm die regierung und die öffentliche meinung gestatten«, sagt er in *Man and Superman* (III.). Er macht sich über den armeeschimmel lustig *(Press Cuttings)* und ist im allgemeinen ein gegner des krieges und des soldatenwesens. »Der soldat ist ein anachronismus, den wir loswerden müssen«, heißt es in der *Preface for Politicians (John Bull* XXXIX). Soldat sein wird definiert als die kunst des feigen, erbarmungslos anzugreifen, wenn man stark, und aus dem schusse zu bleiben, wenn man schwach sei. Das ganze geheimnis erfolgreicher kämpfe liege darin, den nachteil des feindes auszunützen und niemals zu fechten, wenn man gleich mit ihm steht. Die moral von *Arms and the Man* faßt der schmucke offizier Sergius in die worte: »O krieg! krieg! Traum der patrioten und helden! Ein betrug! Ein leerer schein wie die liebe!«

Seiner antikriegerischen stimmung entsprechend, ist Shaw auch antiimperialist. Er prophezeit, daß »das reich« in eine militärdespotie ausarten werde, wenn es kein bund zur kräftigung und verteidigung des bürgertums sei[2]). Er läßt es an kräftigen

[1]) *The Sanity of Art* 51—4.
[2]) *John Bull. Preface for Politicians.*

hieben auf das einmengen der Engländer in die politik anderer länder nicht fehlen[1]). Er dringt auf Home Rule für sämtliche länder des reiches. Denn es sei der fluch des nationalismus, daß ein besiegtes volk sich wie ein krebskranker als ausgestoßenen fühle und an nichts anderes denken könne als an die wiedererlangung seiner nationalität.

Darum hemme in Irland die nationale bewegung jede natürliche funktion. Wäre die eroberung Frankreichs durch Heinrich V. von dauer gewesen, so hätte sich die französische revolution gegen England gerichtet statt gegen staat und kirche. Was in Frankreich geschehen wäre, geschieht in Irland. Politische revolution und päpstliche reaktion bilden eine unnatürliche verbindung, die nur die heftigste äußere gewalt hervorzubringen vermag. Diese gewalt ist in Irland der englische druck[2]). Die einzig befriedigende lösung der Irenfrage erwartet Shaw von dem beiderseits mit einsatz ihrer besten kräfte durchgeführten hand-in-hand-gehen beider völker. In *John Bull's Other Island* versinnbildlicht er diese allianz unter dem symbole der prächtig gedeihenden doppelfirma des irenbegeisterten Engländers Tom Broadbent und des anglisierten Iren Laurence Doyle. Die aufgabe dieser zivilingenieure ist, länder zu vereinen, nicht sie zu trennen. In einer fusion der rassen und temperamente, einem austausch und gegenseitigen ergänzen der natürlichen gaben erblickt Shaw das heil beider völker. Der joviale, rechtschaffene, konventionell-liberale Engländer Broadbent steuert dem unternehmen seine energie und selbstzufriedenheit bei, die soziale zuversicht und »den fröhlichen eigendünkel, den besitz, behagen und gute nahrung verleihen«. Doyle bringt den klaren, illusionsfreien blick, den zähen fleiß, den geschärften geist und empfindlichen stolz des phantasiemenschen mit, der sich seinen weg durch armut und soziale verfolgung erkämpft hat. Diese dem wahren tatbestand entsprechende verteilung der eigenschaften soll dem traditionellen vorurteil über den praktischen, weltklugen Engländer und den schwärmerischen weltfremden Iren entgegenarbeiten. Den künstlich in England geprägten typus des leichtlebigen, faulen, verlogenen, aber warmherzigen, humor- und phantasievollen Iren führt Shaw in Tim Haffigan, gleichsam als folie des

[1]) Ebenda. *The Denshawai Horror;* akt I.
[2]) Ebenda XXXII.

echten Iren ein. Der echte Ire (Doyle) ist ein kühler, kritischer, verschlossener und strammer charakter ohne verliebtheit, ohne verträumtheit, der von der melancholie als stammeseigenheit der Kelten nichts wissen will. Indessen scheint in Doyle und Broadbent die antikonventionelle charakteristik ein wenig auf die spitze getrieben. Broadbent, der so entschlossen ist, volksbeglückung und persönlichen vorteil zu verbinden, daß er schließlich beide nicht mehr auseinanderhalten kann, ist um einen farbenton zu viel kaufmännischer reklameheld und romantischer tölpel in einer person. Doyle gravitiert in seinem bis zur trockenen nüchternheit und kalten grausamkeit gesteigerten mangel an genußvermögen zu sehr nach dem herzlosen egoisten. Die absicht des dichters ging vermutlich nicht weiter als darzustellen, was Keegan in den ausspruch zusammenfaßt: der Engländer sei in seiner narrheit so klug, wie der Ire närrisch in seiner klugheit. Unbefriedigte phantasie und mangel an rationellem denken seien allein daran schuld, wenn der Ire sich der wirklichkeit nicht gewachsen zeige. In London lernt Doyle durch eisernen arbeitsfleiß in der realen welt zu leben.

Shaw ist voll warmer vaterlandsliebe. Seine überlegenen charaktere sind häufig Iren: die fremde dame *(The Man of Destiny)*; Sir Patrick *(The Doctor's Dilemma)*; Mrs. Farrell *(Press Cuttings)*. Aber eben diese liebe für die irische heimat macht ihn hellsichtig für die rückständigkeit der insel, die er wie Doyle so gern nicht als Robinsonseiland, sondern als das intellektuelle zentrum eines großen staates sähe. Sein leidenschaftlicher ausbruch gegen die lähmende irische passivität kennzeichnet ihn selbst als phantasievollen, leicht erregbaren Iren.

Wenn er den Iren betrachte, sagt Shaw[1]), so klaren kopfes, so gesund, so abgehärtet gegen jene knabenhaften sentimentalitäten, empfindeleien und leichtgläubigkeiten, die den Engländer zur beute jedes Charlatans und zum götzendiener jedes dummkopfes machen, so sehe er, daß Irland der einzige fleck auf erden sei, der noch den idealen Engländer der geschichte hervorbringe. England könne heutzutage ohne seine Iren und Schotten nicht existieren, da es doch zum mindesten eines bißchens gesundheit bedürfe.

---

[1]) Ebenda VIII.

Unter dem »Engländer der geschichte« versteht Shaw den englischen nationaltypus als solchen. Denn da er aufs entschiedenste die ansicht vertritt, daß nicht die historische entwicklung, sondern nur klimatische einflüsse bestimmend auf den volkscharakter einwirken, so sind die charakteristischen eigenheiten des heutigen Engländers auch die des Briten von vor 2000 jahren. Caesars sekretär Britannus *(Caesar and Cleopatra)* ist wie der moderne Engländer ein fanatiker des dekorums, macht humorlos und voll eigendünkel den schicklichkeitsstandpunkt seiner steifen korrektheit zum maßstabe für völker und menschen und verwechselt in schwungloser anständigkeit kleinlich und borniert den kult einer philiströsen konvention mit dem sittlichen ernst — eine auf der schneide der karikatur stehende, aber durch ihren genialen humor vor dem überkippen bewahrte skizze von glänzender charakteristik. Hier ist von keinem Offenbachschen durcheinanderwerfen der zeiten und völker zu burlesken zwecken die rede, sondern die absichtsvoll dargelegte übereinstimmung im wesen des alten und des modernen insulaners wird zu einem hauptcharakteristikon mehr verwertet: sie stellt den zähen konservatismus des Engländers ins licht.

Shaw ist weit davon entfernt, dem nationalcharakter zu schmeicheln. Ein dem general Bonaparte in den mund gelegter scharfer aber treffender exkurs über das wesen des Engländers sprengt in *The Man of Destiny* den rahmen des dramas. Die heuchelei und willkür des englischen für unumstößlich gehaltenen sittenkodex ist das stichblatt für Shaws' witzigste triumphe. Seine vaterlandsliebe ist grade das gegenteil der schönrednerei und überschwenglichkeit eines zur schau getragenen patriotismus.

Einen ähnlichen unterschied macht Shaw zwischen heroismus und tüchtigkeit. Er leugnet den »helden« und seine wundertaten. Beide sind nur geflunker. Bonapartes heroentum bei Lodi *(Man of Destiny)* wird auf höchst natürliche vorgänge zurückverfolgt. Das regellose genie trug den sieg über die regelrechte mittelmäßigkeit davon. Die entscheidung aber führte das pferd des unfähigsten offiziers herbei, indem es die furt durch den fluß fand. Das räderwerk des weltgetriebes, das durch die eigene schwerkraft ineinandergreift, gibt häufiger den ausschlag als der freie entschluß. Hinter dem blendenden glanz des heroismus

steckt im besten falle doch nur ein mensch, oft aber ein recht jämmerlicher popanz. Bonaparte sagt, die furcht sei die haupttriebfeder des krieges. Sie treibe die menschen zum kampf. Der romantische held Sergius *(Arms and the Man)* ist ein hohler, unfähiger, charakterloser patron. Der bedeutungsvolle titel dieses stückes — die anfangsworte der *Aeneis*, "*Arma virumque*" — deutet in Shaws veränderter auffassung des Vergilschen wortes bereits die wandlung der bewertung des heldenideals an. Der sinn des lateinischen verses ist ein aufsteigender. Waffen — die mittel zu kriegs- und ruhmestaten — sind etwas großes, der mensch aber, der mit ihrer hilfe diese taten vollbringt, ist noch größer. In dem englischen dramentitel versteckt sich ein gegensatz. Waffen als symbol des heldentums sind eine jener romantischen illusionen, die beim ersten näheren zusehen in schaum zerfließen. Der wahre held ist der wirklichkeitsmensch, der innerhalb seiner bescheidenen irdischen schranken tüchtiges leistet (der hôtelierssohn und berufsoldat Bluntschli).

Wie das heldenideal unter Shaws verstandeslupe nicht standhält, so verfliegt auch das der kunst und schönheit als veredlerinnen der seele in eine romantische fiktion. Shaw stellt den intellekt hoch über die schönheit. Den fortschritt zum göttlichen, den das leben aufweist, hat es nicht durch körperliche vervollkommnung erzielt. Sonst wären uns die vögel überlegen. Das leben strebt nicht nach schönheit — Juan bezeichnet liebe und schönheit als des teufels lieblinge, als langweiligkeiten. Das leben strebt nach verstand, nach selbstbewußtsein, selbsterkenntnis. Der intellekt ist unpopulär, weil die meisten freuden nicht vertragen, daß man sie überdenke, aber er ist eine notwendigkeit für die lebenskraft, die ohne ihn in den tod sinkt. Eine einzige gattung mensch hat sich dauernde achtung errungen: der philosoph. Juan nennt ihn, wo er seinen glauben an eine große endabsicht des ungeheuren weltenmechanismus verkündet, den piloten der natur. »Der philosophische mensch« ist die höchste menschenart, ist der einzige, der grübelnd trachtet, den modernen weltwillen zu entdecken, die mittel zur erfüllung dieses weltwillens zu erfinden und ihn kraft der so gefundenen mittel handelnd zu erfüllen[1]).

[1]) *Man and Superman*, III.

Der künstler dagegen erscheint bei Shaw keineswegs mit jenem nimbus umgeben, den die ausschließliche beschäftigung mit dem idealen bisher mehr oder weniger selbstverständlich zu machen schien. Shaw hält ihn von berufs wegen für den großen egoisten, ruchlos in seinem schöpferdrange, dem weibe gegenüber halb vampyr, halb vivisektor, unbekümmert, ob es zugrunde gehe, wenn es nur seinen studienzwecken gedient hat [1]).

Schon in *Love among the Artists* wurde die überzeugung ausgesprochen, daß das genie unabhängig sei von sittlichem ernst, höherem streben, moralischer mission. Es gebe geschickte künstler und ungeschickte. Weiter nichts. Die vorstellung von einem veredelnden einflusse der kunst sei eine dilettantische [2]).

In *An Unsocial Socialist* nennt Shaw die künstler die hohenpriester des modernen Moloch. Sie begnügen sich keineswegs mit dem genusse und dem ruhme ihres schaffens, sie suchen geld und gut und wohlleben. Sie sind die parasiten und favoritsklaven der besitzenden klasse. Trefusis ist der meinung, der künstler, der sein genie, das ihn nichts kostet, als monopol ausnütze, um damit geld zu erpressen, verdiene den strang [3]).

Später mäßigt Shaw seine ansichten. Aber selbst der mit tiefem und liebevollem verständnis gezeichnete dichterjüngling Eugene Marchbanks *(Candida)* ist keine über dem irdischen schwebende, verklärte lichtgestalt. Seine unfähigkeit, das wirkliche leben anzupacken, bedeutet kein darüberstehen, sondern ist der mangel, der dem plus seiner glänzenden begabung entspricht. Der sinn für alles reale geht ihm ab. Er ist ein träumer ohne beruf. Für sich und andere moralisch wehleidig, verweichlicht und von einer fast neurasthenischen sensitivität, möchte er dauernd auf gipfeln leben, die der mensch wohl erklimmt, aber auf denen er nicht verweilt. Sein ideal: schön, frei, glücklich sein könnte von weniger wohlwollenden auch müßig, selbstisch und zwecklos genannt werden. Und doch ist Eugene eine poetennatur voll adel, liebenswürdigkeit und seelengröße, voll

[1]) Ebenda. *Preface* XXIX.
[2]) S. 385—8.
[3]) S. 108—9, 193—4, 230.

idealer liebe, in deren extase jeder gröbere wunsch schweigt, und deren metaphysische überschwänglichkeit tiefe und nachdruck hat. Man glaubt an seine dichterische begabung, ohne proben von ihr zu sehen, und weiß, daß der kampf mit dem leben, zu dem der achtzehnjährige auszieht, ihn nicht zermalmen, sondern seinen geniedrang klären und ihn hart machen wird.

Bei dem weniger naiven, weltmännischeren und eitleren dichterjüngling Harry Apjohn *(How He lied to Her Husband)* schlägt die traumverlorene, über aufregung und zweifel erhabene liebesromantik in ironie um, als ihm ein jäher riß in seinem wolkenkuckucksheim den abstand seines illusorischen ideals von der wirklichkeit zeigt. Der zorn über die lächerlichkeit seiner lage reift ihn zum manne.

Es ist bezeichnend für Shaws vorstellung vom idealistischen künstler, daß er ihn stets in knabenhafter jugend schaut. Auch der geniale Louis Dubedat *(The Doctor's Dilemma)*, in dem der dualismus zwischen mensch und künstler sich stellenweise zum kontraste zuspitzt, zählt nur dreiundzwanzig jahre. Er gehört, und zwar in einem ganz besonderen sinne, zu den lieblingen der götter, die jung sterben. Denn bliebe er am leben, so würde er vielleicht ein berühmter maler, sicher aber ein offenkundiger schwindler, lügner und betrüger. Der tod, den er als ein letztes inszenesetzen seiner durch und durch verkünstelten persönlichkeit selbst noch schauspielerisch genießt, wird ihm zur dauernden apotheose. Nach dem beispiele Andrea del Sartos, in dem sich — wie Vasari zu berichten weiß — der gewissenhafte künstler mit dem veruntreuer königlicher gelder vertrug, beabsichtigt Shaw, in Dubedat den beweis zu erbringen, daß ein mann vor seinem künstlerischen gewissen vollkommen rein dastehen könne, wäre seine handlungsweise auch noch so egoistisch und skrupellos. Denn »das menschliche gewissen kann von sehr fragwürdiger nahrung leben« [1]). Der mann, dessen welt die kunst ist, dessen seele von nichts anderem berührt wird, opfert ihr naturgemäß alles und malt ruhig weiter, indes seine richter sich sittlich entrüsten. Sie verderben mit dem hauch ihrer moralpredigten nur die luft, während er schafft. Das genie des künstlers, der erkoren ist, das intellektuelle bewußtsein fortzupflanzen wie die lebenskraft des

[1]) *Man and Superman. Preface* XXIV.

beweis das geschlecht, besitzt auch dieselbe skrupellosigkeit und selbstaufopferung [1]).

Eine männliche Nora — unredlich aus weltfremdheit — schwindelt sich Dubedat doch großenteils nur mittels einer äußerst sophistischen höheren ethik über das bürgerliche gesetzbuch hinweg. Aber eben die moralische unbekümmertheit des leichten naturells ermöglicht ihm die vollführung seiner künstlerischen mission. Folglich, sagt Shaw, ist sie die einzige moral, die seiner individuellen bestimmung nicht widerspräche. Seiner menschlichen individualität gibt sie nichtsdestoweniger einen starken beigeschmack von sittlicher fäulnis. Das stück klingt in eine moral aus: das tragischeste ding auf der welt ist ein mann von genie, der nicht zugleich ein mann von ehre ist.

Die egoistische vollnatur Dubedat findet ihren gegensatz in dem dichter Octavius Robinson *(Man and Superman)*, dessen schwelgen in poetisch-romantischen schattenidealen in übertriebener natur- und selbstverleugnung zur lebensverkümmerung und lächerlichen seelentäuschung führt. Robinson sonnt sich im glorienscheine heroischer entsagung, während er in wirklichkeit der zum alten junggesellen verurteilte, verschmähte liebhaber ist.

Das ideal der romantischen, abstrakten liebe, des schmachtenden werbens und zarten kosens, ist bei Shaw als ein hochgradig schädliches und verlogenes besonders übel angeschrieben. Von erotik im gewöhnlichen sinne des wortes kann bei ihm überhaupt kaum die rede sein. Den hohen sittlichen standpunkt, den er vertritt, kennzeichnet am besten die forderung, daß das drama auch die sexuelle frage nur als gedankenproblem behandle, nicht als sinnliches reizmittel. Eben darum aber wünscht er volle klarheit darüber, daß im mittelpunkt der beziehungen zwischen mann und weib die züchtung der rasse stehe, ein zweck, dem die romantische liebe entgegenarbeite, indem sie ihn in eine mephitische wolke ungesunder zimperlichkeit hülle. Die liebe, die nur »eine ausschweifung der phantasie« ist, wird in der hölle angebetet. Wo die seelen verdammt sind, pflegt man das herz [2]). Selbst Wagner und Shelley verfielen dem ideal der liebe, »einer jener quack-

[1]) Ebenda XIX.

[2]) *Man and Superman* III.

salberischen panazeen«[1]), deren jede generation eine andere als universalmittel proklamiert (pflicht, entsagung uam.). Das liebeswerben, das man so gern als holdes minnespiel darstellt, ist in wirklichkeit ein wüthender kampf der geschlechter, den Valentine (*You never can tell,* III.) dem kampfe zwischen kanonen- und panzerplattenfabrikanten vergleicht, auf dem der fortschritt der artillerie beruhe. Man baute schiffe, die den stärksten kugeln standhielten; da wurde ein neues stärkeres geschütz erfunden, das noch widerstandsfähigere schiffswände nötig machte. Allein eine noch mörderischere schußwaffe kam, die ihrer spottete usf. In gleicher weise gab die altmodische mutter, welche eine altmodische erziehung nicht vor der list des mannes bewahrt hatte, ihrer tochter eine wissenschaftliche erziehung, um sie besser fürs leben auszurüsten. Da blieb dem manne nichts übrig, als sich selbst wissenschaftlich zu erziehen, um die frau auch in ihrem neuen spiele zu besiegen.

Als seine hauptaufgabe in diesem punkte empfindet Shaw die beweisführung, dass mann und weib nur die hilflosen werkzeuge einer allgemeinen energie seien, die sich ihrer unter ausschaltung aller persönlichen erwägungen zur emporzüchtung der rasse bediene[2]). Der erfüllung dieses großen naturzwecks opfere sich in der ehe die persönlichkeit auf. Im vergleich mit ihm sei alles persönliche bedeutungslos. Gloria Clandon und Valentine *(You never can tell)* wollen beide nicht heiraten, aber »die natur erhebt plötzlich ihre gewaltige hand und packt sie wie kleine kinder am kragen, um sie zum eigenen zwecke zu gebrauchen«. In dem kampf der geschlechter erklärt Shaw das weib für den überlegenen, überlistenden, triumphierenden teil.

Das verhältnis zwischen mann und frau bleibe immer dasselbe. Sie sei der verfolger und plänеschmied, er der verfolgte, derjenige, über den man verfügt. Werde der zweck vereitelt — Ophelia! —, so verfalle sie dem wahnsinn oder bringt sich um, und der mann gehe vom begräbnis stracks zu einem zweikampf. Es gilt als angenommen, daß die frau reglos warten müsse, bis der mann um sie werbe. Jawohl, sie wartet häufig reglos — wie die spinne auf die fliege[3])!

---

[1]) *Perfect Wagnerite* 72.
[2]) *Man and Superman,* III.
[3]) *Man and Superman. Preface* XIX.

»Du glaubst, du seist Anns freier?«, fragt er Octavius (*Man and Superman* II), »du seist der verfolger und sie die verfolgte? Glaubst, es sei an dir zu werben, zu überkommen? Du narr! Du bist der verfolgte, die auserlesene jagdbeute. — — Könnten die weiber unserer tätigkeit entraten, ließe es sich machen, daß wir das brot ihrer kinder äßen statt es zu beschaffen, sie würden uns töten, wie die spinnen ihre männchen töten oder die bienen die drohnen.«

Hierzu gibt Juan folgende erklärung (III.): Sexuell ist das weib der große apparat der natur zur erhaltung ihres höchsten wesens; der mann aber ist der apparat des weibes, um das naturgeheiß auf die ökonomischeste weise zu erfüllen. Das weib verkörpert die lebenskraft. Je mehr, je ausschließlicher und egoistischer sie dies tut, um so größer ist der weibliche reiz, der von ihr ausgeht. Die lebenskraft wird im weibe zur blinden schöpfungswut. Sie beseelt es mit höchstem egoismus und höchster selbstaufopferung. Die frau, die einen gatten sucht, ist das gewissenloseste aller raubtiere, und der mann ist ihr gegenüber machtlos, denn in ihr waltet die naturmacht. Juan sieht das weib, wie es ist. Sein verstand sagt: nein! mit tausend gründen. Aber das leben ergreift ihn und wirft ihn in ihre arme, wie der schiffer dem seevogel einen brocken fisch in den schnabel wirft.

Juan erklärt die zivilisation als den versuch des mannes, mehr aus sich zu machen als das bloße instrument für den zweck des weibes. Das weib wird idealisiert, bis der mann in ihm nicht mehr das reale wesen von fleisch und blut liebt, sondern eine liebliche verkörperung der musik oder malerei, sein eigenes hirngespinst. Aber schließlich werden alle zeitalter des glaubens, der romantik, der wissenschaft doch zu dem gebete getrieben: mache mich zu einem gesunden tier!

Shaw glaubt nicht an die liebe, aber er glaubt an das leben als eine unermüdliche, beständig auf- und abflutende macht, nicht von außen gelenkt durch das ewigweibliche »oder irgendeine andere sentimentalität«, sondern kraft der eigenen, unerklärlichen energie voll inneren wachstums in immer höhere und höhere formen der organisation aufstrebend.

Nirgends spricht der moralist in Shaw stärker als hier, wo er sich über alle moral zu erheben glaubt. Er sieht nur »die tragikomische liebesjagd der frau auf den mann«, nicht

das gewaltige heilige naturschauspiel des ewigflutenden lebens, das dem unabänderlichen vergehen siegreich trotz bietet in steter wiedererneuerung. »Shaw ist zu wenig heide«, sagt Chesterton [1]), »um der prachtvollen jagd der geschlechter mit jener unparteilichkeit gegenüberzustehen, die Dianen gestattete, um Endymion zu werben, ohne darum schlechter von ihr zu denken«. Man könnte hinzufügen, Shaw ist zu wenig orphischer mystiker, um die ehrfurcht vor dem weltgeheimnis, vor jenem größten aller wunder aufzubringen, das jeder paarung zu grunde liegt.

Shaw ist rationalist und puritaner. Dies bedingt seine stärke wie seine schranken. Und derselbe gesichtspunkt färbt auch seinen glauben an die emporzüchtung der menschheit. Shaw hält wenig vom fortschritt. Er legt dem teufel eine grimmige anklage unserer vermeintlichen kultur in den mund. In den künsten des lebens erfinde der mensch nichts, aber in den künsten des todes tue er es der natur zuvor. Das haus des bauers weise in jahrhunderten kaum eine veränderung auf, aber die mordwaffen vervollkommnen sich mit jedem tage. In den künsten des friedens sei der mensch ein stümper. Sein herz sei bei seinen waffen. Die wunderbare lebenskraft sei in wahrheit eine kraft des todes. »Was ist die religion des menschen? Ein vorwand, mich zu hassen. Was ist sein gesetz? Ein vorwand, euch zu hängen. Was ist seine moral? Vornehmheit! Ein vorwand, zu konsumieren, ohne zu produzieren. Was ist seine kunst? Ein vorwand, schlechte bilder anzuglotzen. Was ist seine politik? Entweder die verehrung eines despoten, weil ein despot töten kann, oder parlamentarische hahnenkämpfe [2]).

Die annahme, daß die welt sich durch die zivilisation wesentlich verändert habe, erklärt Shaw für die einbildung eitler egoisten [3]). Ähnlich hatte auch Belfort Bax in dem aufsatze *The Curse of Civilisation* die annahme, daß der fortschritt eine gerade linie darstelle und daß die zivilisation ein glück sei, als eine täuschung des 18. jahrhunderts bezeichnet und gefragt, auf was schließlich der unterschied zwischen alter und neuer zivilisation hinauslaufe? Shaw sieht in der zivilisation einen vorzüglichen haken, an den der teufel — der idealist —

[1]) S. 213.
[2]) *Man and Superman*, III.
[3]) *Caesar and Cleopatra. Notes* 204.

seine gemeinplätze hängen könne, weiter nichts. Sie gründe sich auf feigheit, auf »jene niedrige zahmheit, die der mensch anstand nennt« [1]). Charakteristisch ist dabei für Shaw wie für Bax, daß beide trotz alledem entschieden für den fortschritt stellung nehmen und sich dagegen stemmen, »wie Ruskin der gegenwart als schlecht und hoffnungslos abzusagen zugunsten einer unmöglichen vergangenheit. Tausendmal nein [2])!«

Bedeutet nun fortschritt nur leeres geschwätz, so gibt es für die menschheit nur eine hoffnung: die evolution der rasse. Am ende der menschlichen entwicklung steht der übermensch, der nicht geboren und nicht erzogen werden kann, sondern gezüchtet werden muß. Der übermensch ist so alt wie Prometheus. Er ist kein anderer als Bunyans gerechter vollkommener mensch. Sir Patrick Cullen *(The Doctor's Dilemma)*, der behauptet, daß alle großen entdeckungen in regelmäßigen abständen alle fünfzehn jahre immer wieder gemacht würden, hält ihn für einen methodisten; Nietzsche hat ihn wieder aufgestöbert. Sein daseinsprinzip ist die lebensfreude. Der von seinem gewissen befreite mensch hat von jeher die welt entzückt. Allein, obgleich man den zauber des überquellenden lebens und der freien hingabe an die impulse empfand, wagte man in tiefem selbstmißtrauen doch nicht, sie als etwas anderes denn eine macht des bösen darzustellen, die abgetötet werden müsse durch selbstentsagung und gehorsam gegen den übermenschlichen lenker. Als es den klügsten klar wurde, daß kein solcher lenker existiere, begann man von der lebensfreude zu hören, wo man früher von der gnade gottes oder dem zeitalter der vernunft gehört hatte [3]).

Diese echte lebensfreude, die mit schwelgerischem genusse nichts gemein hat, bedeutet die höchstgesteigerte betätigung der individuellen persönlichkeit. Der übermensch wird mit natürlicher urwüchsigkeit höchste tüchtigkeit verbinden. Er wird ausschließlich und rücksichtslos er selbst sein, aber dieses selbst zu seiner höchsten potenz emporkultivieren. Kein bekenner von idealen hat jemals den glücksgriff als subtilere, opferfreudigere abstraktion von dem wohl und wehe des materiellen ich definiert als der leugner von idealen, Shaw.

[1]) *Man and Superman. Preface* XXXVII.

[2]) *The Curse of Civilisation. Ethics of Socialism.* 107—113.

[3]) *The Perfect Wagnerite* 65.

»Dies ist die wahre lebensfreude: benützt werden zu einem zweck, den man selbst als einen gewaltigen erkannt hat; gründlich aufgebraucht werden, ehe man auf den kehrichthaufen geworfen wird; eine naturkraft sein statt eines fiebernden selbstischen klümpchens voll schmerzen und sorgen und klagen, daß die welt sich ihm nicht widmen will, es glücklich zu machen [1]).«

Auf die sich vordrängende frage: was für eine art mensch wird der übermensch sein? bleibt Shaw indes die direkte antwort schuldig. Vielleicht eine art von stattlichem philosophenathleten mit einer hübschen frau zur gefährtin, meint John Tanner [2]). Also ein physisch und geistig gleich vollkommen entwickelter mensch. Aber noch ist es lange nicht so weit. Ansätze zum übermenschentum finden sich schon in den helden von Shaws jugendromanen. Jack *(Love among the Artists)*, das musikalische genie mit den Beethovenallüren, ist ein original, dessen gemüt sich hinter der maske des zynismus und der ironie verbirgt, ein verwahrloster tollkopf, unendlich grob und eigensinnig, ohne jede lebensart und lebensklugheit und ohne alle disziplin. Trefusis *(An Unsocial Socialist)* nennt sich selbst »gerade verrückt genug, um ein gaukler zu sein« und erklärt in demselben atem, daß er mit seinem egoismus, seiner marktschreierei und der gewohnheit, seinen willen durchzusetzen, für keinen anderen beruf tauge als den des weltenerlösers [3]). Aber auch John Tanner bringt das übermenschentum, mit dem er sich brüstet, in nichts zur anschauung. Seine revolutionären schriften geben ihm kein anrecht darauf. Shaw verkündet, die probe des übermenschen werde sein leben sein. Doch Tanners leben ist ausgefüllt von der mit einer kläglichen niederlage endenden notwehr des hagestolzen gegen das ihn verfolgende weib. Er ist nur zu häufig mehr sophist als philosoph, mehr spintisierer als klarer denker. Sein selbstgefühl wäre ohne den mildernden humor größenwahn. Er gehört in die zwittergattung genie-naturburschquerkopf, beginnt als Jupiter und endet als närrischer kauz. Dennoch ist John Tanner-Don Juan wenigstens dem prinzipe nach eine art immer strebend sich bemühender Faust. Er will den gehalt des lebens ausschöpfen. In allen berufen hat er nach

---

1) *Man and Superman. Preface* XXXI.
2) *Man and Superman. The Revolutionist's Handbook* 182.
3) *An Unsocial Socialist* 152

lebenserfahrung gesucht. Als romantiker kam er vom kultus der kunst zum kultus des weibes. Einen augenblick glaubte er, sein ideal gefunden zu haben. Aber er erkannte seinen irrtum und nahm reißaus. Und das wiederholte sich so oft, daß er seines ausreißens wegen berühmt ward. Glücklos, rastlos floh er von einer zur andern. Solange Tanner sich etwas besseres vorstellen kann, als er selbst ist, läßt ihm das Ringen, dieses bessere zu verwirklichen, keine ruhe. Aber sein weg nach dem erhabenen zweck der vervollkommnung muß der entgegengesetzte sein als der seines romantischen urbildes: kein flüchten zu illusorischen schemen, die als ideale locken, sondern das trachten nach dem realen, dem wesenhaften und wahrhaft seienden. Der moderne Don Juan ändert das Wort des alten weisen dahin ab: ich möchte mehr denken, darum muß ich mehr sein.

Shaw hält das bedürfnis nach dem übermenschen für ein politisches. Eine demokratie von übermenschen dünkt Tanner das einzige zukunftsbild, um dessentwillen eine revolution sich verlohnen würde. Ehe es nicht verwirklicht wird, bleibt die welt eine höhle wilder tiere, unter denen unsere wenigen zufallsübermenschen, unsere Shakespeare, Goethe, Shelley, so gefahrvoll wie löwenbändiger leben [1]).

Daß Shaw die möglichkeit einer solchen übermenschengemeinschaft, wenn auch als noch so fernen milleniumstraum, ins auge zu fassen vermag, stellt ihn neben die kühnen optimisten unter den beurteilern der menschheit. »Sie nennen mich einen pessimisten, weil meine bemerkungen ihre selbstgefälligkeit verletzen, und einen renegaten, weil ich möchte, daß mein pöbel aus lauter Caesars bestünde statt aus Toms, Dicks und Harrys« sagt er durch den mund seines Tanner. In Wahrheit aber ist Shaw bei all seiner strenge ein schätzer der menschheit. Er glaubt an eine kraft im menschen, der nichts unmöglich ist, sobald sie energisch will, und er glaubt an einen innersten guten kern der menschlichen natur. Captain Braßbound, der sich in haß gegen die gesellschaft verrannt hat und sich in einer feindseligen haltung gegen sie gefällt, vermag der freundlichkeit einer herzensreinen frau nicht zu widerstehen. Dick Anderson *(The Devil's Disciple)*, der an-

[1]) *Man and Superman. The Revolutionist's Handbook* 196.

gebliche gottesleugner und schurke, schlägt, einem spontanen triebe seiner natur folgend, sein leben für einen ihm persönlich gleichgültigen mann in die schanze. Blanco Posnet, der schlecht sein will in einer schlechten welt, dessen gebet lautet: Herr, erhalte mich böse, bis ich sterbe! wird in seiner schicksalsstunde, der stunde, in der des menschen wahres wesen sich enthüllt, von etwas geheimnisvollem überkommen — von der erbarmungsvollen nächstenliebe, die in seinem herzen geschlummert und die die kleine hand eines sterbenden kindes, daran rührend, nun aus ihrer starrheit löst. Es gibt kein gut und böse, lautet die schlußerkenntnis dieses stückes, das Shaw als einen religiösen traktat in dramatischer form bezeichnet. Es gibt nur ein schlechtes spiel und ein großes spiel, und Blanco, der das schlechte gespielt, wurde zum großen bekehrt, da es sich ihm offenbarte.

Alle diese gestalten zeugen für Shaws, ihm selbst vielleicht nicht immer klar bewußten glauben, daß der mensch besser ist als sein schein. Wärme und wohlwollen verquickt sich in ihm wunderbar mit dem rauhen ton und der abweisenden geste des menschenverächters. Er weiß im innersten, daß er nichts unmögliches fordere, wenn er vom menschen den übermenschen verlangt. Es muß alles anders werden, weil alles anders werden kann. »Willst du die welt vernichten?« läßt er den entsetzten Theodolus seinen Caesar fragen. Und Caesar erwidert darauf: »Ja, und die zukunft mit ihren trümmern bauen!« Dieser Caesar ist Shaw selbst.

Aber soll die große umgestaltung gelingen, so tut vor allem eines not: das irreführendste aller geschwätze über konventionelle werte muß aufhören, das gefasel über die ewig gültigen ideale. Es gibt kein ewig gültiges. Es gibt keinen absoluten standpunkt. Der wandel der zeit, wie der wandel des menschen, seine entwicklung, sein wachstum, bedingen notwendig auch einen wandel seiner ideale. Er habe den mut, diese notwendigkeit einzugestehen. Das ist es, was in der jetzigen welt nicht klappt, sagt Shaws tüchtigkeitsmensch Undershaft[1]). Sie wirft ihre veralteten dampfmaschinen weg, aber sie will ihre alten moralsätze, alten religionen und alten politischen einrichtungen nicht wegwerfen. Und was ist das

[1]) *Major Barbara*, III.

resultat? Daß sie im maschinenwesen prächtig fortkommt, in moral, religion und politik aber mit einem verlust arbeitet, der sie mit jedem jahre näher an den bankerott bringt. — Beharre nicht in dieser torheit! ruft er seiner tochter zu. Ist deine alte religion gestern zusammen gebrochen, so schaffe dir morgen eine neue, bessere!

In *The Quintessence of Ibsenism* predigt Shaw: Da jedes ideal unaufhörlich menschenopfer fordert, so überhebe man keines der notwendigkeit zu beweisen, daß es solcher opfer wert sei. Jedermann verweigere das opfer, sobald ihm der glaube an die wesenheit des ideals abhanden gekommen. Die wahrhaftigkeit, die alles pharisäertum ausschließt, ist das höchste aller ideale. Und den weisen bischof Bridgeworth *(Getting Married)* läßt er sagen: Wir müssen vorwärts eilen. Wir müssen mit dem »guten ruf« aufräumen, er ist ein unkraut im boden der unwissenheit. »Jeder fortschritt bedeutet krieg gegen die gesellschaft.« Diesen krieg führt Shaw mit der puritanischen inbrunst des streiters für eine glaubenssache. Er ist sich seiner sittlichen mission bewußt. Das bestimmt mitunter seinen hochfahrenden, herausfordernden ton. So, wenn er die behörde, die *Mrs. Warren's Profession* verbietet, anklagt, das übel zu beschützen, das sein drama angreife [1]). So, wenn er im überschäumenden hasse gegen die dichterische zensur, in einem für sie bestimmten schriftstück, recht als einen schlag ins gesicht, die bemerkung hinwirft: »Ich betrachte gewisse lehren der christlichen kirche, wie sie heute in England verstanden werden, mit abscheu [2]).«

Der unaufhaltsame wandel aller geistigen werte macht das gesetz von gestern heute zum zwange, die hoffnung von heute morgen zum überdruß, und umgekehrt den abscheu der gegenwart vielleicht zum bedürfnis der nächsten zukunft. Diesen wandel zeigt Shaw an Roebuck Ramsdon *(Man and Superman)*, einem vertreter der konventionellen, spießbürgerlich-heuchlerischen durchschnittsanständigkeit. Seine rückständigkeit war einstmals liberalismus. Als unitarier, Darwinist, verfechter des freihandels, verkörpert er ein stück rationalismus des 19. jahrhunderts. Er war der moderne mann

---

[1]) *How He lied to Her Husband. Preface* 125.

[2]) *The Showing-up of Blanco Posnet. Rejected Statement* 319.

einer früheren generation und kann es nicht fassen, daß seine fortschrittlichkeit im 20. jahrhundert für reaktionär und sein pflichtbegriff, der in der praxis von fall zu fall mit sich reden läßt, dem jüngeren »morallosen« geschlecht als leerer formelkram gilt.

Dies ist der wandel, den das vorüberflutende leben bedingt. So will es der naturlauf. Ihm zur richtigen entwicklung zu verhelfen, ist alles, was der geistige führer erstreben und für sich beanspruchen kann. »Vielleicht werde ich einige jahre unsterblichkeit genießen«, sagt Shaw[1]), »aber der kreisel der zeit wird mein publikum bald auf meinen standpunkt bringen. Dann wird der nächste Shakespeare, der kommt, seine schwachen bestrebungen für endgültige meisterwerke ihrer epoche erklären und das jetzt landläufige wird veraltet sein. — Es ist gefährlich, sogleich als in erster linie originell begrüßt zu werden. Was die welt originalität nennt, ist nur eine ungewohnte art, sie zu kitzeln«.

IV. Propagandist.

> Ich schreibe stücke zu dem wohlüberlegten zweck, die nation in diesen dingen zu meinen ansichten zu bekehren. Ich habe keinen andern ernsten antrieb, stücke zu schreiben, da ich nicht für meinen unterhalt vom theater abhänge. Würde ich verhindert, unmoralische und ketzerische stücke vorzuführen, so würde ich aufhören, für das theater zu schreiben und meine ansichten von der rednertribüne und durch bücher verbreiten.
>
> *The Showing up of Blanco Posnet.*
> *The Rejected Statement.*

»In allen meinen stücken«, sagt Shaw[2]), »haben meine ökonomischen studien eine so wichtige rolle gespielt wie die anatomischen kenntnisse in den werken Michel Angelos.« Allein selbst dieses offene bekenntnis drückt noch nicht den ganzen sachverhalt aus. Seine stücke sind tatsächlich der ökonomischen fragen wegen da, auf die sie eine antwort geben. Diese antwort will von möglichst vielen, möglichst weithin

---

[1]) *Plays for Puritans. Better than Shakespeare.* XXVI.
[2]) Brief, Juni 1904. Henderson 287.

vernommen werden. Denn eine öffentliche gefahr bedarf der öffentlichen warnung, und je öffentlicher der platz, desto wirkungsvoller die warnung [1]). Zu einem solchen platze eignet sich die bühne. Shaw ist ein praktischer theatermann. Er hat bei seinen dramen immer die aufführung im auge und gesteht offen, daß er sogar dem publikum zugeständnisse mache (zb. seiner vorliebe für lustiges und melodramatisches), um es desto sicherer für seine ideen zu gewinnen [2]). Denn darum ist es ihm nach dem prinzip der Fabier vor allem zu tun. Deshalb schreibt er dramen, die, wie er selbst scherzt, alle nur auseinandersetzungen sind. Nicht das dichterische, sondern das soziale moment gibt für ihre entstehung den ausschlag. Sie sollen den beleg liefern für grundsätze, die reiflichste überlegung und erfahrung gezeitigt hat.

Das kunstwerk ist der brennspiegel, in dem der genius das zuerst nur seinem auge erscheinende licht eines neuen zeitalters festhält und dem blick der gewöhnlichen menschenkinder sichtbar macht. Daß der künstler instinktiv den strahl der noch nicht am horizont empor gestiegenen sonne auffängt, ist es eben, was das dramatische werk hoch über das blendwerk des vergnügens erhebt [3]).

Shaws dramen sind nicht als selbstzweck da, sondern der propaganda wegen für jene sozialen, politischen, philosophischen ideen, denen Shaws lebensarbeit gilt. Es hielte nicht schwer, zu beweisen, daß Shaw im rein künstlerischen sinne überhaupt kein dichter ist. Gerade jene eigenschaften, die sonst für das vorhandensein des poetischen genius maßgebend zu sein pflegen, gehen ihm fast ganz ab.

Das lyrische moment fehlt ihm so gut wie vollständig. Jenes willenlose sichtragenlassen von der unwiderstehlichen hochflut einer hinreißenden stimmung, die ihrerseits mit elementarer gewalt auf den leser wirkt, wird man bei Shaw vergeblich suchen. Nirgends offenbart er die dichterische phantasie, die auf den gewaltigen schwingen der intuition alle höhen und tiefen des weltendaseins durchfliegt, die die seele zum all erweitert und das all zur seele, und die den poeten zum seher macht. Der spieltrieb der seele und die einfalt des herzens, die den dichter

[1]) Vorwort zu Brieux XLVIII.

[2]) *Plays Pleasant and Unpleasant. Preface* X.

[3]) Ebenda VIII.

zum ewigen kinde machen, gehen ihm ab. Unter all den mannigfaltigen gestalten, die er geschaffen hat, findet sich kein normales, naives, natürliches kind. Wenn Shaw im allgemeinen den verächter der phantasie spielt, so liegt der letzte verborgene grund wohl darin, daß sie ihm selbst ihren Leucothea-schleier nicht zugeworfen hat, daß er ihre geheimnisvollen wirr- und tiefgänge, die nur den gotterwählten zu den verborgenen goldschächten des geistes führen, nicht kennt. Der helle durchdringend scharfe blick seines zielbewußten verstandes reicht bis an die äußersten grenzen seines geistigen gebietes. Sein horizont zerfließt nirgends in die blauen fernen ahnungsvoller regionen. Die poetische vision kommt nicht über ihn, und da er sie ein einziges mal, in *Man and Superman*, ruft, verwandelt die bestimmte absicht, die er mit ihr verbindet, sie zur kalten phantasmagorie und sie verliert die symbolische kraft des echten phantasiebildes. Shaws dichterisches erlebnis liegt stets durchaus im realen. Niemals verliert seine unerbittliche, oft haarspalterische logik die zügel aus der hand. Bei aller lebensvollen natürlichkeit und trotz des eisernen gerüstes von tatsachen, auf dem sich nach seinem eigenen wort[1]) sein kunstwerk aufbaut, gebricht ihm die blühende sinnlichkeit und der goldene farbenzauber der poetischen phantasie. Das unfreiwillige untertauchen wie das künstlerische aufgehen im stoff sind Shaw gleich fremd. Ein gewisses außer und über seinem gegenstande stehen ist es, was ihn charakterisiert. Es gibt in dieser hinsicht keine größeren extreme als Wildes *Salome* und Shaws *Caesar and Cleopatra*.

So ist es sicherlich keine zufallssache, sondern ein äußerer beleg dieses inneren mangels, daß der vers in Shaws produktion so gut wie ausgeschaltet ist. Die muse — er verzeihe den romantischen ausdruck — sucht ihn nicht heim. Er selbst gesteht, daß alle verse, die er im laufe seines lebens geschrieben, kaum zehn druckseiten füllen würden, und sieben von den zehn wären burlesken inhalts[2]). In unserem der lyrik abgewandten jahrhundert bezeichnet auch dieser negative zug Shaw als typischen gegenwartsmenschen.

Seine dramen sind mit einziger ausnahme der posse *The*

---

[1]) *Mrs. Warrens' Profession. The Author's Apology* XXII.

[2]) Briefliche mitteilung Shaws an prof. L. Kellner in Czernowitz. Nov. 1912.

Admirable Bashville in prosa geschrieben. Er schätzt den blankvers sehr gering ein. »Alexandriner sind noch viel schlechter als der englische blankvers, was viel sagen will,« heißt es in der vorrede zu Brieux (XX). In *Bashville* bedient er sich seiner angeblich aus zeitersparnis, weil er darin in einer woche leisten könnte, was in prosa einen monat gebraucht hätte. In wirklichkeit ist die vorgebliche nachahmung des »wohlklingenden plauderverses von Greene und Peele« eine zu parodistischem zweck verwendete karikatur des von Shaw verachteten Elisabethanischen stils, dem er bestenfalls musikalische eigenschaften zugesteht. Der bediente als sentimentaler liebhaber und der preisringer als held, der euphuistische schwulst der trivialen diktion, die harten alliterationen, der hohle pomp und die parodistische verwendung klassischer zitate — Lydia befiehlt zb. Cashel, sich nicht wieder vor ihr blicken zu lassen, bis er ihr ins auge schauen und sagen könne: "Lydia, *my occupation's gone*" (II) — all das macht *The Admirable Bashville* zu einer übermütigen persiflage des romantischen heldendramas.

Das kunstwerk als restlose einheit von inhalt und form ist von Shaw nicht einmal angestrebt, geschweige denn erreicht worden. Selbst seine zur routinierten leichtigkeit ausgebildete dramatische technik ist selten ganz einwandfrei. In der regel flauen seine stücke in der zweiten hälfte ab oder halten sich doch nicht auf der höhe der fast immer glänzenden, in vielen stücken *(Candida, The Philanderer)* mustergültigen exposition. *Caesar and Cleopatra* ist tatsächlich zu ende mit dem prächtigen vierten aktschluß, der uns Ftatateeta, die vertreterin des vorrömischen Ägyptens, tot auf dem altar ihres gottes zeigt, Cleopatra, der vormundschaft Caesars und der amme ledig und reif zum eintritt ins leben, Caesar fertig mit seiner ägyptischen episode. Der vierte akt von *John Bull's Other Island* zerfließt in einer endlosen diskussion. Der schluß von *Major Barbara* rettet das erbgesetz der Undershafts (übergehen der firma an ein findelkind) durch eine zufallslösung, welche vor den überraschungsreichen fügungen im bürgerlichen drama der romantik wenig voraus hat (Cusins' plötzliche enthüllung, daß die ehe seines in Australien ansässigen vaters nach englischem gesetz ungültig, er also sozusagen ein findelkind sei). In *Captain Brassbound's Conversion* wird der knoten der ver-

wicklung einfach zerhauen. Der Kadi erscheint als deus ex machina, obzwar sein kommen nachträglich geschickt motiviert ist. Mitunter liebt Shaw schwebende schlüsse. Er endet mit einer frage, die zur hälfte vexierfrage an das publikum ist, zur hälfte ewigkeitsfrage an die rätselhafte große sphinx. Was ist bei Marchbanks' abschied das geheimnis in des dichters herzen, das Candida und ihr gatte nicht kennen? Welcher dichter ist gemeint? Marchbanks oder Shaw? Was stand in dem briefe, den »Der mann des schicksals« verbrennt? An wen war er gerichtet? Verbirgt sich in der bühnenweisung »Sie blicken einander ins auge; der vorhang fällt unvermerkt und verbirgt sie,« die diskrete andeutung eines galanten nachspiels zwischen dem kaiser und seiner geistvollen rivalin in der diplomatie?

Wo sich bei Shaw in formeller richtung absicht bemerkbar macht, gilt sie mehr einem auflösen und verschleifen der form als ihrer verfeinerung. Die immer ausführlicher werdenden bühnenanweisungen — (in *The man of Destiny* eine historische skizze von fünf eng gedruckten seiten, in *Caesar and Cleopatra* hingegen ein vorwand für ironische seitenhiebe auf moderne zustände und für die geltendmachung prinzipieller ansichten über natur und kunst) — tragen eine oft sehr feine, novellistische kunst ins drama hinüber. Der schauplatz wie der seelenzustand der auftretenden personen wird in miniaturartiger detailbeobachtung mit einer subtilität gezeichnet, die für das gröbere handwerkszeug der bühne kaum in betracht kommt. In *John Bull's Other Island* lautet die bühnenweisung: Es ist zwanzig minuten vor fünf. In der posse *Passion, Poison and Petrefaction*[1]) hört man das haar der heldin unter dem kamme knistern. Häufig sind diese einführungen in die situation von zartem, intimem reiz *(Candida)*. Sie geben dem schauspieler und regisseur gewissermaßen die stimmung, die tonart an, aus der heraus das stück zu spielen ist, und gehen so auch für die darstellung keineswegs verloren. Aber sie greifen nichts destoweniger als eine art vorgeschichte oder steckbrief der personen in das recht und die pflicht des dramas über, uns ohne äußere beihilfe, mit den bedingungen und möglichkeiten ihres werdens und wachsens bekannt zu machen. Der novellist greift dem dramatiker

[1]) Furniss's *Christmas Number*, 1905.

vor, und dieser ladet dadurch den schein auf sich, als erleichtere er sich seine aufgabe, indem er dem zuschauer im vorhinein über seine personen soufflieren läßt, was aus ihrer charakteristik hervorgehen sollte. Shaws mit peinlicher exaktheit ins kleinste gehende bühnenweisungen könnten philiströs erscheinen, wenn sie nicht so exzentrisch wären. Durch das witzige aufeinanderprallen und gutmütige hand in hand gehen dieser beiden gegensätze aber wird das szenarium zu einem repräsentativen moment der Shawschen dichtung, die sich in philiströser scheu vor der phantasie zurückzieht und gleichzeitig die wirklichkeit, an die sie sich enthusiastisch klammert, um neue geistige werte bereichert.

Ein völliges außerachtlassen der dramatischen form bedeutet trotz Shaws berufung auf das antike drama die komödie *Getting Married*, die — ohne akteinteilung, ohne handlung, ohne jede dramatische gliederung — nur eine endlose diskussion über die ehe ist.

Bei diesem mangel künstlerischer freude an der form als solcher bedeutet stil im sinne der unbedingten entsprechung des ganzen und der teile, der erscheinung und des wesens für Shaw eine höhe, die er wohl gelegentlich erklimmt, auf der er sich aber nicht behauptet. Sprünge, ungleichheiten, widersprüche gehören zum charakteristischen gepräge seiner werke. Ernsteste und schwierigste probleme werden als posse behandelt und mit der leichtigkeit eines seifenblasenspiels abgetan. In *You never can tell* endigt der kampf der geschlechter im walzertraum. Gewiß kommt dabei die gröbere empfindung für das derb komische in betracht, die jenseits des kanals mit dem begriff des lustigen grellere farben verbindet als die kontinentale heiterkeit. Aber maßgebend dürfte wohl eher jener unbedingte wirklichkeitsinn sein, der auch in der kunst die stillosigkeit nicht scheut, mit der das leben nicht selten tragödie und posse vermischt. In seinem gehaltvollen vorwort zur übersetzung dreier dramen von Brieux (1909) bezeichnet Shaw (s. IX) Brieux nach Ibsen als den meister jener komödie, die so lebenswahr sei, daß wir sie tragikomödie nennen müßten, und die nicht nur eine unterhaltung sondern eine geschichte und kritik der zeitgenössischen moral bedeute. Er findet bei Ibsen auf die dumpfen sorgen und die müde eintönigkeit der bürgerlichen durchschnittsexistenz die glanz-

lichter tragischer abschlüsse gesetzt, in fällen, in denen die tragik der wirklichkeit häufiger in der versumpfung als im tode liege. Er befürwortet das drama, das keinen abschluß hat, das nur einen lebensausschnitt, einen vorfall behandelt, als das lebensechtere, als das moderne.

Für seine eigene person erblickt Shaw in seiner lebensechtheit das geheimnis, weshalb ihn kritiker des zynismus und der inhumanität beschuldigen. Der üblichen romantischen bühnenlogik gegenüber sei häufig gerade das naturgemäße verhalten seiner charaktere das unerwartete. Er selbst hat in bezug auf die wirklichkeit ein gefühl der verantwortung, daß er nichts von ihr unterschlagen dürfe. »Wahrhaft wissenschaftliche naturgeschichte« scheint ihm dasjenige, was wir zur grundlage unseres dramas brauchen. Er fühlt sich in diesem punkte von Zola angezogen, der gleichfalls »nicht nur geschichten erzählen, sondern der welt die wissenschaftliche wahrheit über sich selbst verkünden wollte« [1]).

Wie nun Shaw im ganzen umkreis des realen lebens nichts so krasses findet, daß er vor dessen dramatischer verwertung zurückschreckte — (in *The Devil's Disciple* eine hinrichtung, bei der die begnadigung erst eintrifft, als dem am galgen hängenden bereits das fußbrett weggezogen wird; in *You never can tell* eine zahnärztliche ordination mit allen einzelheiten) — so versagt er sich in der charakteristik seiner gestalten die stärksten lichter nicht. Er läßt jede person ihren standpunkt behaupten mit einer unparteilichkeit, die einer jeden von ihrem standpunkt aus recht gibt. Allein in dem bestreben, jede eigenart durch charakteristische aussprüche blitzartig zu beleuchten, erzielt er mitunter den eindruck eines unfreiwilligen witzes der sprechenden figur, oder eines aberwitzigen vordrängens seiner eigenen person. Dadurch hat Shaw sich dem verdachte einer frivolen absichtlichen zerstörung seines werkes ausgesetzt [2]), während er im gegenteil nur bestrebt ist, die charakteristik der personen bis in jenes äußerste extrem zu verfolgen,

---

[1]) Vorrede zu Brieux XIII, XIV.

[2]) Friedrich Gundolf (*Shakespeare und der deutsche geist*, s. 335) bringt »den sonst höchst unromantischen« Shaw als modernes beispiel der romantischen ironie, »das ist die selbstaufhebung des dargestellten, die zerstörung der illusion um des spiels willen, damit nirgends ein festes den geist hemme. Das symbol dafür wäre eine spiegelung, die in den spiegel sieht«.

wo sie an selbstpersiflage stößt. Waghalsige kühnheit in der verbindung instinktiver temperamentäußerung mit gesteigerter selbsteinsicht bringt mitunter die packendsten wirkungen hervor (zb. Ann Whitefield's ausruf: »Einen vater — einen vater für den übermenschen!« *Man and Supermann* III). Mitunter bewahrt nur ein equilibristenkunststück, dem man den genuß des selbstsicheren tänzers anmerkt, die pathetische situation vor dem umkippen ins burleske (zb. der vorschlag des zur extase völlig selbstloser und bewundernder liebe hingerissenen dichters Marchbanks): »Ziehen wir aus, ihr (Candida) einen würdigen liebhaber zu suchen!« weil er sowohl sich als Morell der herrlichen frau unwürdig findet (*Candida* IV).

Das streben nach deutlichkeit hat bei Shaw mitunter in der charakteristik seiner personen ein unterstreichen zur folge, das von dem flüchtigen beschauer leicht als unbescheidenheit des dichters aufgefaßt werden kann, zb. wenn die im innersten naiv rechtschaffene Mrs. Warren mit nachdruck von ihrer selbstachtung spricht (III. akt). Das publikum ist geneigt, hier einen witzigen gegensatz zwischen dem gewerbe und der rede der Mrs. Warren zu wittern, während ihre worte in wirklichkeit vollkommen ihrem charakter gemäß und für diesen kennzeichnend sind. An anderer stelle blickt der dichter tatsächlich seiner person schelmisch über die achsel (zb. Belzanor: »Laßt uns diesen mann mit ehren empfangen. Er bringt üble botschaft« *(Caesar and Cleopatra* I*)*). Der überbringer guter botschaft wird den göttern als dankopfer dargebracht. Der überbringer übler botschaft wird als diplomatischer funktionär mit dem seinem range entsprechenden respekt aufgenommen. Ein mittelmäßiger, in der konvention seiner zeit und seines landes befangener kopf wie Belzanor wird den widersinn der einrichtung nicht so hervorkehren, wie es die epigrammatisch zugespitzte nebeneinanderstellung der beiden sätze tut. Mitunter durchreißt Shaw die illusion geradezu, indem er eine person über dinge reden läßt, die aus ihrem gesichtskreise fallen, weil sie ihm selbst am herzen liegen (zb. die magd Louka *(Arms and the Man)* über soziale ideen).

Das gefährlichste hindernis für stilechte künstlerische geschlossenheit aber ist Shaws ab und zu immer wieder durchbrechende neigung für sogenannte knalleffekte. Er verleugnet es nicht auf die dauer, daß er »das ohr des britischen publi-

kums zuerst auf einem karren in Hyde Park beim schmettern der blechinstrumente gewann. Und dies nicht etwa als ein widerstrebend der politischen notwendigkeit gebrachtes opfer meiner neigung für die einsamkeit, sondern weil ich, wie alle dramatiker und mimen von urwüchsiger begabung, ein geborener marktschreier bin« [1]). Dieses marktschreierische moment färbt selbst seine feinsten werke mit einem oder dem anderen grellen zuge. (Zb. das hereinplatzen des hôtelmädchens mit der enthüllung, daß sie Dubedats frau sei in *The Doctor's Dilemma* oder Captain Brassbound's metamorphose zum geschorenen und rasierten Engländer als symbol von Lady Cicelys humanisierendem einfluß.) Shaw selbst gesteht »die triumphale unterhaltung« ein, die es ihm gewähre, die kritiker bis zur berufsunfähigkeit zu erschrecken [2]).

Allein die künstlerischen mängel von Shaws dramen verschwinden bis zur unsichtbarkeit im blendenden glanze ihres dialogs, dessen virtuosität selbst über die nicht durchweg gleich routinierte »theatermache« täuscht. Für die behandlung und durchführung der gespräche, die leichtigkeit, frische und natürlichkeit der konversation, die feine differenzierung der individuellen sprechweise scheint kaum ein lob übertrieben. Shaw erzählt, er hätte mit der klassischen tradition begonnen und anfangs seine leute »rhetorik« sprechen lassen. Aber die gesellschaft rede in keinem stil [3]). Diesen scheinbar stillosen stil beherrscht er nun in unbedingter meisterschaft. Jedes naturell, jede situation kommt zu ihrem recht. Sprühender geist, scharfe beobachtung, witz und feinheit vereinen sich zu manchem konversationsfeuerwerk, das sich neben Wilde's bestes und glanzvollstes stellen darf. Aber während Wilde mit der funkelnden und fesselnden konversationskunst über die schablonenhaftigkeit seiner charaktere und die nullität seiner handlungen hinüberhelfen muß, hat Shaw das nicht nötig. Seine gestalten sind in plastischer rundung herausmodellierte, mannigfaltigste individualitäten, denen er in einer philosophischen kühle gegenübersteht, die sich stellenweise zur lieblosigkeit steigert, hinwiederum aber auch jeder person willig

---

[1]) *Plays for Puritans. On Diabolonian Ethics* XXI.
[2]) *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* VII.
[3]) *The Irrational Knot. Preface* XII.

ihren eigenen standpunkt zugesteht (Mrs. Warren, Dubedat). Er ist nicht der dichter offenkundiger konflikte des nicht mißzuverstehenden guten mit dem nicht mißzuverstehenden bösen. »Mit so billiger ware handle ich nicht[1]).« Anderseits aber bedingt es der propagandistische zweck seiner dramen, daß er im gegensatze zu Ibsen, der jede verantwortung für seine personen ablehnt, die mehrzahl seiner leute zu sprachrohren macht, um eine ansicht zu diskutieren. Der propagandistische zweck bedingt ferner, daß die handlungen seiner dramen an sich vorgänge von vitalem interesse bilden.

Shaw weiß, daß das theater in England nicht geachtet ist[2]). Ihn selbst macht die nur auf den gewinn losgehende und darum der banalität und den niedrigen instinkten des publikums schmeichelnde theaterproduktion krank. Er ruft die puritaner zu hilfe, die das theater schon einmal, als es »profan und unmoralisch« geworden war, retteten, indem sie es aufhoben. Eine erneuerung des theaters in puritanischem geiste ist es, was ihm vorschwebt, etwas, was der sache nach ziemlich mit Schillers moralischer anstalt übereinstimmt — wie verpönt auch bei Shaw der ausdruck ist. Das romantische drama, dh. die gesamte dramatische produktion, die sich nicht mit scharf umrissenen, individuell behandelten aktuellen fragen beschäftigt, soll von der bühne verdrängt werden. Er selbst will mit seinen dramen material für einen neuen puritanischen, den höchsten sittlichen forderungen genügenden spielplan geben. Der ethische zweck steht immer im mittelpunkte. Man beachte den fingerzeig, den in dieser hinsicht die untertitel der dramen geben: *Major Barbara, A Discussion; The Philanderer, A Topical Comedy of the Year 1893; Candida, A Mystery; Man and Superman, A Comedy and a Philosophy;* dazu die bemerkung im vorwort, dieses drama hätte ebensogut eine religion genannt werden können. Das sittliche pathos ist Shaws beherrschende leidenschaft. Er sagt[3]): »Ihr müßt mich nehmen wie ich bin, ein vernünftiger, geduldiger, konsequenter, sich rechtfertigender, fleißiger mensch mit dem temperament eines schulmeisters und den bestrebungen eines magistratsbeamten. Kein zweifel, meine literarische geschicklichkeit, die das britische

[1]) *Plays Pleasant and Unpleasant, Preface* VII.

[2]) *Blanco Posnet, Preface* 307.

[3]) *Man and Superman. Epistle Dedicatory* VI.

publikum zufällig amüsiert, lenkt die aufmerksamkeit von meinem charakter ab, aber der charakter ist nichtsdestoweniger da, fest wie ein mauerstein.« Ob in der narrenkappe, ob im talar, immer ist Shaw der zensor, der pädagog der gesellschaft. Seine absicht ist von so puritanischer lauterkeit, daß er dem aufführungsverbot von *Mrs. Warren's Profession* mit den worten begegnet, er möchte sein werk von der heilsarmee oder ähnlichen christlichen rettungsgesellschaften beurteilt sehen. Ihrem schiedspruche könnte er ohne bangen entgegenblicken[1]).

Schon George Meredith wies in seinem *Essay on Comedy* darauf hin, daß die komödie eine soziale kunst sei[2]), und sprach von ihrem zweck, »die welt verstehen zu lehren, woran es ihr fehle«. Shaw vertieft und erweitert diesen gedanken. Das leben, wie es unserer täglichen erfahrung erscheint, ist ein unverständliches Chaos. Der wahre dichter hebt das bedeutungsvolle ereignis heraus, deckt seine beziehungen zu den alltagsbegebenheiten auf und macht uns aus erschreckten zuschauern einer furchtbaren verwirrung zu menschen, die sich der welt und ihrer bestimmung in vernünftiger weise bewußt sind. Der dramatiker ist der interpret des lebens. Um dieses amtes aber vollauf zu walten, muß er kritik und publikum erst zu der erkenntnis erziehen, daß die hauptsache im drama nicht die verwicklung oder die situation sei und daß es in erster linie nicht auf die unterhaltung ankomme. Im wahren dramatiker habe man einen erbarmungslosen enthüller verborgener wahrheiten, einen gewaltigen zerstörer von idolen vor sich, keinen bloßen *marchand de plaisir*[3]). Das publikum soll etwas besseres zu tun haben als sich zu unterhalten.

Was sonst als tendenzdrama verpönt war, das eben erklärt Shaw für das künftig allein lebenskräftige bühnenstück. Es gibt schlechterdings kein drama der zukunft außer dem gedankendrama. Der normale gegenstand des dramas ist das problem[4]), der unmittelbar aus dem leben gegriffene vorgang von aktuellem interesse. In solcher weise habe das drama der zeit ihr spiegelbild vorzuhalten, daß sie daran lerne. Dies hätten Plato, Aristoteles, Shakespeare und Ibsen getan. Darin

---

1) *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* IX.
2) Vergl. Deacon 47.
3) Vorrede zu Brieux's dramen XXV—XXVIII.
4) *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* XXII.

liege das geheimnis ihrer gewaltigen und dauernden wirkung. Er selbst bekennt, daß er als dramatiker nur zu modernen menschen einen schlüssel habe, und zu historischen nur, insofern er in ihnen sein eigenes selbst wiederfinde. »Ich kann die menschheit nur so nachbilden, wie ich sie kenne.« [1]) Wenn er sich dennoch zum historischen drama berechtigt fühlt, so ist dies nur möglich unter der voraussetzung, daß es ihm kraft seiner ableugnung einer wesensveränderung der menschheit durch die kultur gestattet sei, das längst vergangene nach denselben prinzipien zu behandeln wie das moderne. Von diesem ganz positiven standpunkte aus geht er an die charakteristik Caesars und der Cleopatra, die er der Shakespeares überlegen hält [2]). Dem klassischen milieu soll seine distanz genommen, es soll uns menschlich näher gerückt werden.

Shaw hat hierin einen berühmten meinungsgenossen, William Hazlitt, der in den *Table Talks* erklärt, so etwas wie altertum *(antiquity)* in der angenommenen bedeutung des wortes gebe es nicht. Was immer ist oder war, müsse, während es sich ereignet, modern sein. — »Vergangene und fast vergessene dinge scheinen trüb und dunkel, seltsam und wunderlich infolge unserer unkenntnis über sie und der unbeständigkeit der sitten. Zu ihrer zeit jedoch waren sie frisch und blühend, in voller kraft, gebräuchlich, zweckmäßig. — Die son neschien zu Julius Caesars zeit grade so wie sie heut scheint.«

Der kühne gedanke, Caesars charakter nicht aus seinen schriften zu konstruieren, sondern der größe und originalität seiner komplizierten natur durch die schöpfung einer lebensvollen menschengestalt von allseitiger rundung gerecht zu werden, wird von Shaw mit genialer gestaltungskraft verwirklicht. Caesar, der schlachtenheld, tritt vor uns hin, durch die schilderung seiner unwiderstehlichkeit bereits stimmungsvoll vorbereitet. Wir sehen Caesar, den diplomaten, an der arbeit, die ihm genuß ist, das genie, das den krieg zur kriegskunst macht, sehen seine von geistesgegenwart und waghalsigkeit inspirierten schachzüge, seine praktische tüchtigkeit. Wir lernen Caesar, den philosophen, kennen, wunderbar stimmungsvoll eingeführt, unter dem geheimnisvollen sternengefunkel einer wüstennacht,

---

[1]) *Caesar and Cleopatra. Notes* 206.

[2]) *Plays for Puritans. Better than Shakespeare* XXX.

mystische zwiesprach haltend mit der sphinx, die er, ein ebenbürtiger und nicht fremder, als symbol seines genius grüßt. Und dieser große Caesar ist eitel, wiewohl kein geck. Er kann dem reiz eines schönen weibes nicht widerstehen, er ist ein feinschmecker in abenteuern, wiewohl kein weiberknecht. Seine liebelei mit Cleopatra ist ein altherren-spaß. Cleopatra ist ihm ein kind, ein spielzeug. Sie selber sagt: »Caesar liebt niemanden« (akt IV). Aber das ist nur von ihrem standpunkt wahr. Caesar ist gütig und voll fürsorge, doch nicht aus liebe, nicht aus sentimentalität, sondern aus dem stolzen bewußtsein der verantwortlichkeit des herrschenden. Caesar ist großmütig und voll edelsinn, doch beides mit bewußtsein, mit der überlegenheit des menschenkenners. Belzanor sagt von ihm: »Dieser römer weiß, wie man sich männer dienstbar macht« (akt V).

So hebt sich von dem typischen hintergrunde seiner unsterblichen größe Caesars sterbliche individualität schlicht und natürlich ab mit einem anfluge ironischen humors und gutmütiger liebenswürdigkeit. Das bild des alltagsmenschen fügt sich zwanglos in den stolzen historischen rahmen und füllt ihn ohne alles hinzutun von verstaubtem heldenprunk. Die gestalt, die im laufe der jahrhunderte zur historischen marionette geworden, erhält ihre menschliche beweglichkeit zurück.

Bei der silhouette des siebenundzwanzigjährigen siegers von Lodi *(The Man of Destiny)* kommt es Shaw noch mehr darauf an, die starrheit der historischen züge Bonapartes zu beleben, ohne die porträtähnlichkeit zu zerstören. Sein Napoleon hat phantasie, aber keine romantischen illusionen. Als ihn die fremde einen helden nennt, antwortet er wegwerfend: »Pah, dergleichen gibt es nicht!« Selbstaufopferung im dienste der menschheit und des vaterlandes ist ihm eine phrase, die in der kindheit auf ihn wirkte, doch die er seit langem nur mehr als geschickter schauspieler verwendet. Das geheimnis seiner kraft ist sein glaube an sich selbst, sein dämonischer ehrgeiz, sein übermenschlicher fleiß, seine tauglichkeit, mit einem wort, die tüchtigkeit. Alles untüchtige ist ihm wertlos. Der unfähige leutnant ist in seinen augen das pulver nicht wert, ihn totzuschießen.

Bonaparte verkörpert die selbstsucht des genies zu großen zwecken. Er ist barsch und brutal, ein derber wirklichkeits-

mensch, gleichgültig gegen glück und ehre, ein leugner der moral. Niedrige menschen stehen unter ihr, hohe über ihr. Der erfolg ist alles, die mittel, die zu ihm führen, nichts. Von dem praktischen ziel, das er im auge hat, bringt keine rücksicht ihn ab, obzwar eine anmutige, geistreiche frau ihn eine ganze weile im kreise herumführt. In ihm haust der verzehrende teufel, der mit taten und siegen gefüttert sein will, mit dem schweiß des leibes und der seele, mit wochen herkulischer arbeit für zehn minuten freude, »der teufel, der zugleich dein sklave und dein tyrann ist, dein genie und dein verhängnis, der dir mit einer hand die krone bringt und mit der andern das ruder des galeerensklaven, der dir alle königreiche der erde zeigt und dir anbietet, dich zu ihrem herrn zu machen unter der bedingung, daß du ihr knecht seist«. Nur mit einem zuge tritt Shaw in seiner charakterskizze dem historischen Bonaparte zu nahe: mit dem widerspiel, das er ihm in der person des romantischen einfaltspinsels von leutnant gibt, der über knabensentimentalitäten die pflicht versäumt, ohne sich der tragweite seines vergehens auch nur bewußt zu werden. Der gimpel, der der klugen dame so leicht und so völlig auf den leim geht, ist für den mann des schicksals kein würdiges gegenüber. Ja, er tut der historischen maske des helden eintrag. Hätte der echte Bonaparte so unfähigen offizieren missionen anvertraut, so wäre er nicht der mann des schicksals geworden.

Gerechter abgewogen ist das ähnliche verhältnis zwischen dem untauglichen, pompösen phrasenhelden Major Swindon und dem schlichten, barschen, tüchtigen General Burgoyne (*The Devil's Disciple*), dessen überlegene persönlichkeit, temperament- und geistvoll, von knapper äußerung, aber desto empfänglicher für den witz und die schlagfertigkeit anderer erscheint.

Indes ist Shaws betätigung im historischen drama nur ein abschweifen von der regel. Er schreibt für die gegenwart, richtiger für die englische gegenwart und von ihr. Nur was in den horizont englischer menschen und des englischen lebens fällt, bewegt ihn wahrhaft. Verlegt er den schauplatz eines dramas aus England hinaus, so geschieht es nicht aus internationalem interesse, sondern um für das problem seines dramas den fruchtbarsten boden zu gewinnen. *Arms and the Man*

spielt in Serbien, weil ihm dieses land der halbkultur das günstigste milieu für den zu schildernden zivilisationssnobbismus dünkt; *The Devil's Disciple* in Amerika zur zeit des abfalls der kolonien vom mutterlande (1777), weil er einen schauplatz für höchst gesteigerte politische spannung und soziale unordnung und verrohung braucht, wo jeder einzelne sich mitbeteiligt am nationalen schicksal fühlt und ein menschenleben wenig in die wagschale fällt. Für *Caesar and Cleopatra* war die wahl der epoche und des schauplatzes durch den wunsch bedingt, ein weibliches vollbluttemperament sich am skrupellosesten und unbehindertsten entfalten zu lassen. Doch bleibt es im gewissen sinne immer ein verpflanzen und transponieren. Maßgebend ist für Shaw, der sich in erster linie als sozialer reformator fühlt, die englische gesellschaft von heute. Er nennt seine dramen *Plays Unpleasant*, weil sie die schwären und wunden der sozialen zustände berühren und den leuten, die sich im pferch ihrer vorgeblichen rechtschaffenheit sicher fühlen, böse wahrheiten sagen. Durch die erfolge heiterer dramatischer tagesware zum wettbewerb angeregt, versucht Shaw, soziale fragen in minder scharfem licht zu behandeln in den *Plays Pleasant*. Seinen standpunkt in der kunst aber präzisiert er durch *Plays for Puritans*.

Fast alle diese dramen bilden eine anklage der gesellschaft. Sie ist der unsichtbare widersacher der Shawschen helden, recht eigentlich der sündenbock für die schuld des individuums. Sei es, daß es sich nur um kleine schwächen handelt, ihre geschmacklosigkeit oder die unnatur ihres guten tones *(You never can tell)*, sei es, daß die fäulnis und verlogenheit gesetzmäßig anerkannter zustände in betracht kommt, immer wird die gesellschaft für die vergehung des einzelnen verantwortlich gemacht.

Widowers' Houses ist hervorgegangen aus einem gemeinsam mit Archer 1885 entworfenen drama *Rheingold*, dessen held kurzentschlossen den fluchbeladenen reichtum, welchen das schmutzige gewerbe des schwiegervaters einbrachte, in den Rhein schleudert. In der reifen ausführung überkommt der brave junge Trench die gewissensskrupel, die ihm die entdeckung verursacht, daß seine haupteinnahmequelle aus einer hypothek auf das grundstück der massenquartiere fließt. Er versöhnt sich mit dem schwiegervater Sartorius, der, obwohl

besitzer eben jener massenquartierhäuser, im privatleben von skrupelloser korrektheit und in der öffentlichkeit als gemeinderat unantastbar ist. Lady Roxdale, deren entfernte verwandtschaft ihren abglanz auf den jungen Trench wirft, ist die grundeigentümerin der *slums*. Alle personen des stückes sind gleich schuldig oder gleich unschuldig, gleich gewinnsüchtig und in gleichem grade zum gewinne genötigt. Sie haben einander nichts vorzuwerfen und nichts zu vergeben. »Die liebe zum golde ist die wurzel alles übels«, sagt Cocane, der phrasendrechselnde poseur des stückes. »Ja,« erwidert Lickcheese, der moderne sklave, der sich den luxus von gesinnung und charakter nicht gestatten darf, »ja, herr Cocane, und wir möchten alle, daß der baum in unserem garten wachse.« Sartorius hat sich vom sohn einer waschfrau, die für 13 stündige tagesarbeit wöchentlich 15 S. verdiente, zum wohlhabenden manne emporgerungen. In diesem kampfe wird man hart. Lickcheese, der häuserinspektor, ist familienvater. Aller vorwurf fällt auf die stadtverwaltung, die in ihren mauern die pesthöhlen des schmutzes und des lasters duldet. Im augenblick, da ein neuer erlaß das bauen von zinspalästen einträglicher und sicherer erscheinen läßt als den besitz von massenquartieren, werden die blutsauger der armut philanthropen und nehmen willig die pflicht auf sich, den humanitären ideen eines fortschrittlichen zeitalters rechnung zu tragen. Das gemeinsame interesse ist das band, das die gesellschaft zusammenhält. Hebt dieses interesse und ihr hebt den einzelnen. Der titel des dramas enthält bereits die moral des stückes. Er ist eine leichte veränderung von Matth. XXIII 14: »Wehe euch, schriftgelehrten und pharisäern, ihr heuchler, die ihr der witwen häuser fresset und wendet lange gebete vor; darum werdet ihr desto mehr verdammnis empfangen[1].« Die gesellschaft ist die sippe der heuchler, die mit ihrer verlogenen, scheinheiligen, rechtverdrehenden satzung das gesunde bürgertum untergräbt.

Die demoralisation des einzelnen durch die gleichgültigkeit der gesellschaft gegen die letzten sozialen konsequenzen ihrer mittel des gelderwerbs[2] bildet in *Mrs. Warren's Profession*

---

[1] Briefliche mitteilung Shaws an prof. L. Kellner in Czernowitz, Nov. 1912.

[2] *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* XXVIII.

den hauptpunkt der anklage jener im innersten faulen, duckmäuserischen oberen schichten, in denen beispielsweise ein parlamentsmitglied als stifter eines studentinnenfreiplatzes gefeiert wird und gleichzeitig 22 % aus einer fabrik zieht, wo sechshundert mädchen arbeiten, die von ihrem lohne nicht leben können und folglich von der gesellschaft zum gewerbe der Mrs. Warren verurteilt sind[1]).

Mit nachdruck verweist Shaw in seiner sozialen fehde auf die den einzelnen ansteckende demoralisation ganzer berufszweige. Es kann nicht fehlen, daß er dabei mitunter übers ziel hinausschießt, so wenn er in dem 81 seiten langen vorwort zu *The Doctor's Dilemma* die gegenwärtige handhabung der heilkunst als mörderischen unsinn bezeichnet, gegen die mode des operierens und den aberglauben der bakteriologie wettert und mit leidenschaftlichkeit seinen standpunkt gegen die vivisektion und die inokulation vertritt. *The Doctor's Dilemma* soll den dramatischen beleg liefern für den im vorwort behaupteten »infamen charakter des ärztestandes«, der in so und so vielen spielarten verkörpert wird. Auch hier hätte die gesamtheit es in der hand, die moral des einzelnen auf eine höhere stufe zu heben. Der ärztliche dienst müßte verstaatlicht werden. Als öffentlicher, vom staate ausgebildeter, angestellter und besoldeter beamter erhielte der arzt die vom patienten unabhängige stellung, deren er bedarf. Den chirurgen über die amputation eines gliedes entscheiden lassen, heiße den henker zum richter machen. Auch verfüge der staat über ganz andere mittel als der einzelne. Als beamter befände Sir Colenso sich nicht in dem dilemma, zwischen zwei patienten den zu rettenden nach belieben zu wählen, weil er einen von beiden sterben lassen muß. Shaw sieht die zeit voraus, in der ärztliche privatpraxis wie eine privatjustifizierung bestraft werden wird.

Noch reformbedürftiger als den ärztlichen beruf findet er das rechtsverfahren. Er ist für unschädlichmachung des gemeingefährlichen individuums doch ohne grausamkeit, und erweist sich als entschiedener gegner des strafrechtes in seiner heutigen form. Er läßt seinen Caesar verwahrung einlegen gegen die justiz, die eine staatlich geaichte moral zum unwiderruflichen maßstabe macht. Das irdische strafgesetz sei nur rache. Bis

[1]) Ebenda, III. akt.

an das ende der geschichte werde man im namen des rechtes, der ehre und des friedens morde begehen, bis die götter, des blutes satt, ein neues geschlecht erzeugen, das vergebung walten läßt.

In *Blanco Posnet* sagt Jessie: »Was sie hier gerechtigkeit nennen, ist nichts als ein hervorbrechen des teufels, der in uns allen ist.« Captain Brassbound, dessen wesen stark an Byrons piratentypus erinnert, handelt aus dem prinzip heraus, daß wir kein recht hätten, einander zu richten. In ihm empört sich das natürliche rechtsgefühl gegen eine konventionelle justiz, die keine gerechtigkeit bedeutet. Sein gegner, der von der salbungsvollen würde des amtes umflossene Sir Howard vergilt tatsächlich dem räuber mit gleicher münze und bewahrt sich durch seine advokatenschlauheit und die hypokrisie seines beamtentums vor bloßstellung. Der anwalt des rechtes ist der rechtsverdreher; der räuberhauptmann geht offen und ehrlich vor und nennt die dinge bei ihrem namen: das recht der berge ist das recht der rache. Die gerichtsbarkeit der kulturstaaten vertritt auch kein anderes prinzip, nur daß sie es nicht wort hat, nur daß sie sich hinter scheinheiligen formeln verbirgt. Lady Cicely sagt mit dem gerechtigkeitssinn des unverdorbenen naturmenschen zu ihrem schwager, dem staatsanwalt: »Gegen alle die leute, die du verhörst, ist mehr gesündigt worden als sie gesündigt haben. Sprächest du freundlich zu ihnen, statt grausame urteile über sie zu fällen, so wären sie ganz nett zu dir.« Sie selbst erbringt den beweis dafür. Sie läßt einen schmuggler, nachdem sie ihn vor der polizei verborgen hat, entkommen. Aber der mann kehrt wieder und erklärt, er müßte sein verbrechen neuerdings begehen, wenn man ihm keine beschäftigung gebe. Da läßt sie ihn in ihrem garten arbeiten. »Das war klüger als ihn zu zehn jahren zwangsarbeit zu verurteilen.« So setzt Shaw auch hier neben die verwerfung einer wurmstichigen justiz die abhilfe: naturgemäße handhabung der gesellschaftlichen ordnung.

In der vorrede zu *Mrs. Warren's Profession* wird das fortbestehen Englands an zwei bedingungen geknüpft: erstens abschaffung der absichtlichen zufügung boshafter schmähungen, die jetzt unter dem namen strafe im schwunge sind, und zweitens eine derartige verteilung des besitzes, daß keine krume davon an individuen verloren gehe, die keinen ersatz leisten für das, was

sie verzehren. Das erbrecht, dessen unvernunft *Major Barbara* vor augen führt, muß abgeschafft werden. Die macht und blüte der kanonenfirma wurzelt in dem hausgesetz, das zur nachfolge mit umgehung des bluterben den fähigsten und tüchtigsten heraushebt, der dem geschäfte gehören muß, nicht das geschäft ihm.

Undershaft selbst, ein proletarier, der hungerte, bis er sich zuschwor, ein satter, freier mann zu werden, es koste, was es wolle, kann als beispiel dafür dienen, wie der anarchismus der besitzlosen zu brechen sei. »Ich war gefährlich, bis ich meinen willen durchgesetzt hatte«, sagt er. »Jetzt bin ich ein nützlicher, wohlwollender, freundlicher mensch. Das ist die geschichte der meisten self-made-millionäre. Wenn es die geschichte jedes Engländers sein wird, werden wir ein England haben, in dem es sich zu leben verlohnt.«

Wer die materielle lage des volkes verbessert, hebt es gleichzeitig auf eine höhere kulturstufe. Auch Belfort Bax behauptet die abhängigkeit des verbrechens von ökonomischen bedingungen. Er führt die weitaus größere mehrheit der verbrechen auf den wunsch nach besitz zurück. Es sei natürlich, daß der mensch, dem der besitz notwendiger lebensgüter auf gesetzmäßigem wege verwehrt werde, sie sich auf ungesetzmäßigem verschaffe. Verbrechen sei eine handlung, die das gesetz verbietet und könne darum unmoralisch sein oder auch nicht, denn viele der lobenswertesten handlungen waren und sind durch das gesetz verboten[1]). In einer auf individualistischen grundsätzen aufgebauten gesellschaft müssen die gesetze des krieges beobachtet werden, mord und raub müssen den feststehenden regeln gehorchen, sonst wird der lebenskampf unmöglich. In einer kollektivistischen gesellschaft hingegen wird das bürgerliche gesetz für das ganze wie für das individuum überflüssig. Denn dem individuum ist durch die konstitution der gesellschaft sein lebensunterhalt gesichert als gegengabe für seinen arbeitsbeitrag an die gesellschaft[2]). Das persönliche interesse oder der eigennutz war bisher der schlüssel sowohl zur idealistischen wie zur materialistischen theorie der moral, deren zweck das individuum bildete. Das problem war,

---

[1]) Bax, *Ethics of Socialism. Criminal Law under Socialism* 56—58.
[2]) Ebenda. *The Morrow of the Revolution* 86.

moral vom eigennutz abzuleiten, und die methode: die notwendigen anforderungen der sozialen existenz mit dem persönlichen interesse in einklang zu bringen. Aber es war absurd, moral auf die berechnung des eigennutzes zu gründen. Das individuum erkennt unbewußt seinen zweck in der gesellschaft. Während sich der angehörige der mittelklassen nichts gutes vorstellen kann, das sich nicht auf das individuum konzentrierte — seine seele oder seine tasche —, taucht beim arbeiter die individualität in der gesamtexistenz der gruppe von produzenten unter, der er angehört. Die eigenschaften, die sich in ihm zuhöchst entwickeln, sind integrität, aufrichtigkeit, kameradschaft, edelmut. Die soziale moral, die basis der religion des sozialismus, besteht in dem gefühl des einssein mit dem körper der gesellschaft, in der identifikation des persönlichen interesses mit dem der gesamtheit.

Der hauptunterschied zwischen den sozialistischen theorien und denen der großen idealisten des vorigen (18.) jahrhunderts liegt darin, daß jene von der inneren erneuerung des menschen ausgingen und durch sie die regeneration der politischen und sozialen welt erzielen wollten. Bei den modernen ist der weg umgekehrt. »Die ethik und religion des sozialismus sucht nicht die ideale gesellschaft durch das ideale individuum, sondern umgekehrt das ideale individuum durch die ideale gesellschaft.« Der idealismus dieser neuen ethik hat nichts mit asketik gemein. Er ist keine pose. Er strebt ein klar erkanntes ziel an. Die sache ist ihm alles. Er bietet das neue schauspiel der bewußten aufopferung des individuums für das soziale ganze. Sein wesen ist nicht demütigung vor gott, sondern identifizierung mit der menschheit. Die identifizierung oder selbstbejahung innerhalb der menschheit ist nur möglich durch die identifizierung der materiellen bedingungen des persönlichen wohlseins mit denen des sozialen [1]). Der kampf ums dasein muß sich in kooperation auflösen [2]).

Alle diese weittragenden prinzipien vertritt Shaw in seinem bilde eines arbeiterutopiens in *Major Barbara.* Undershafts kanonenfabrik, die sich als schöne weiße hügelstadt präsentiert, reinlich, behaglich und wohlhabend, ist ein triumph der dis-

---

[1]) Ebenda. *The New Ethics* 2—30.

[2]) Ebenda. *The Revolution of the 19th Century* 59.

ziplin und organisation, der administration und kooperation. Die faktorei des todes bietet tausenden die mittel der erhebung zu gott. Eine William-Morris-arbeiterkirche trägt die inschrift: Kein mensch ist gut genug, eines andern menschen herr zu sein. Die bewohner dieser stadt werden von den sieben todsünden der armut errettet, den tödlichen sieben: nahrung, kleidung, beheizung, miete, steuern, anständigkeit und kindern. Nichts als das geld kann dem menschen diese sieben mühlsteine vom halse schaffen, und der geist vermag sich nicht aufzuschwingen, ehe nicht diese mühlsteine gehoben sind[1]). Was ihr verbrechen nennt, sagt Undershaft, ist nichts. Verbrechen sind nur die zufälle des lebens. Es gibt in London keine 50 echten professionsverbrecher, aber millionen armer, verworfener, schmutziger, kranker leute. Sie vergiften uns physisch und moralisch. Sie töten das glück der gesellschaft, sie zwingen uns zu unnatürlicher grausamkeit aus angst, sie könnten sich gegen uns erheben und uns in ihren abgrund hinabreißen (akt III).

In gleicher weise wird die armut für das verbrechen der prostitution verantwortlich gemacht. Sie ist ein ökonomisches phänomen, hervorgebracht durch die unterbietung im lohne und die schlechte behandlung der frau, die ihren lebensunterhalt redlich zu verdienen sucht[2]). Auf Vivies vorwurfsvolle frage: warum hast du diesen beruf gewählt? antwortet Mrs. Warren:

---

[1]) Vergl. Bax, *Ethics of Socialism, The Odd Trick* 145: »Bei schlechter, ungenügender nahrung, enger schmutziger wohnung, spärlicher und schäbiger kleidung, bei ungenügender heizung in kaltem wetter, mangel an abwechslung und inadequater befriedigung sexueller art mag der mensch existieren, aber er (nämlich der durchschnittsmensch) wird nichts als diese dinge vor augen haben; sie und nichts als sie werden sein ideal bilden. Besitzt er sie einmal, so bilden sie einen teil seines gewöhnlichen lebens, und er hört auf, an sie zu denken. Sein horizont dehnt sich aus. Er erblickt den endzweck seines daseins in dingen, von denen er früher nie geträumt hatte.«

Vergl. ferner S. Butler, *Evewhon* 208—9: »Geld, sagen sie, ist das symbol der pflicht, es ist das sakrament, für die menschheit getan zu haben, was die menschheit brauchte. — — — Die leute stellen das geld der bildung gegenüber und folgern, wenn ein mensch seine zeit damit hingebracht habe, geld zu verdienen, so werde er nicht gebildet sein. Irrigster der irrtümer! Als ob es ein größeres hilfsmittel der bildung geben könnte als die erwerbung einer ehrenvollen unabhängigkeit, und als ob jedes maß von bildung für den unbemittelten mehr tun könnte, als ihn seine lage desto tiefer empfinden zu lassen.«

[2]) *Getting Married, Preface* 73.

In welchem anderen berufe kann eine frau geld erübrigen? Resolut und geschäftstüchtig, war sie nicht gewillt, als kellnerin oder verkäuferin ihre brotherren den gewinn ihres hübschen äußeren einstreichen zu lassen und sich mit hungerlöhnen zu bescheiden. Sie wollte das ganze erträgnis. »Recht oder unrecht — ein mädchen muß zusehen, wie es den möglichst größten vorteil herausschlägt. Für eine dame würde es sich natürlich nicht verlohnen« (akt II).

Mit diesem nachsatze legt Shaw den finger auf den springenden punkt des brennenden sozialen dilemmas und beantwortet auch sie im positiven sinne durch den hinweis auf das mittel der abhilfe. Für die auf die stufe der »dame« gehobene tochter der Mrs. Warren kommt das metier der mutter nicht mehr in betracht. Vivie ist ein aufs reale und praktische gerichteter, aller gefühlsphantasie unzugänglicher charakter wie ihre mutter und erfüllt von demselben rücksichtslos sich durchsetzenden egoismus der individualität, »nur um eine generation weiter vom waschtrog entfernt.« Sie ist der versuchung nicht mehr ausgesetzt, der die mutter erlag — nicht allein weil sie sich durch ihre bildung als verantwortliches mitglied der gesellschaft fühlt, sondern weil eben diese bildung ihr sicherere und annehmbarere lebensmöglichkeiten bietet. Das zur herrin ihrer existenz erhobene mädchen braucht sich ihres lebensunterhaltes willen dem manne in keiner form mehr zu verkaufen.

So löst der dichter dieses dringendste aller sozialen probleme ohne moralische entrüstung durch die nebeneinanderstellung der zum lebenserwerb genötigten frauen zweier generationen. Vivie Warren ist die lösung der sozialen frage, die Kittie Warren repräsentiert. Erziehung und erschließung mannigfaltiger bürgerlicher berufe heben die prostitution auf. Auch für sie ist also nicht der einzelne, sondern die gesellschaft als solche verantwortlich zu machen. »Obgleich Mrs. Warren vollkommen im rechte ist, zu wählen, was ihrem auge als die am wenigsten unmoralische alternative erscheint, ist es nichtsdestoweniger entehrend für die gesellschaft, ihr solche alternativen zu stellen. Denn die ihr gebotene alternative ist nicht moral oder immoralität, sondern zwei arten der immoralität. Wer nicht einsieht, daß hunger, überarbeitung, schmutz, krankheit so unsittlich sind wie die prostitution, daß sie laster und

gebrechen einer nation repräsentieren und nicht nur ihr unglück, der ist, um es gelinde auszudrücken, ein hoffnungsloser privatier[1]).

Shaws abscheu vor der armut entspringt eigener lebenserfahrung. »Als ich nach London kam«, erzählt er selbst[2]), »hafteten mir zwei häßliche fehler an. Ich war arm. Infolgedessen unterhielt ich den gröblichen irrtum, daß die armut zwar ein nachteil und eine prüfung, doch keine sünde und schande sei, und ich suchte meine selbstachtung in den dingen, die ich besaß, rechtschaffenheit, begabung, kunstverständnis, fleiß und was sonst noch billig zu haben war.« »Der gebildete«, fährt er fort, »täuscht sich über die soziale bedeutung des geldes, über den klassenunterschied, den es hervorbringt. Das gold bildet das geheimnis der regierenden klassen. Menschen, die von natur aus nicht grausam, nicht boshaft, nicht barbarisch sind, verkaufen ihre mitmenschen, sperren sie ein, morden und vernichten sie im namen des gesetzes und der ordnung, weil sie vor allem entschlossen sind, selbst geld genug für ein anständiges, feines leben zu haben. Und damit beweisen sie ihren gesunden verstand. Denn ein hinreichendes auskommen ist unerläßlich für die ausübung der tugend, und wer zwischen sich und dieses ziel eine selbstlose erwägung stellt, ist ein gimpel, ein schwächling und zum sklaven prädestiniert.«

In einem anderen hymnus auf das geld[3]) sagt Shaw, es repräsentiere gesundheit, kraft, ehre, edelsinn, schönheit; und nicht die geringste seiner qualitäten sei die eigenheit, daß es niedrige menschen so gewiß vernichte als es edle besser und vollkommener mache. Einen menschen zur armut verurteilen, heiße ihn zu einem nucleus von unwissenheit, krankheit und schmutz machen, ihn zum unterbieten der arbeit zwingen, ihn zu schwächlichen kindern verurteilen; es heiße dulden, daß seine töchter junge männer mit den krankheiten der straße anstecken. Der arme schädige die gesellschaft mehr als der verbrecher.

Behaupten, die armut schade nichts, solange sie zufrieden sei, bedeute so viel als das laster schade nichts, solange es gewissenlos sei. In wahrheit schadet es eben dann am fürchter-

---

[1]) *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* XXVIII.
[2]) *The Irrational Knot. Preface* XVIII.
[3]) *Major Barbara. Preface* 160.

lichsten. Viele menschen fühlen sich im schmutze wohler als in reinlichem zustande. Aber das empfiehlt den schmutz nicht als nationalpolitik[1]). Nicht was das volk braucht, müsse man ihm geben, sondern was es brauchen sollte. Der mann, der den luxus von gestern zum bedürfnis von morgen macht, ist ein großer mann[2]).

Shaw sagte einmal[3]), er habe die armut eigentlich niemals kennen gelernt, denn lange, ehe er zu eigenem besitz kam, habe er im Britischen Museum die herrlichste bibliothek, auf dem Trafalgar Square die prächtigste bildergalerie besessen, und sei noch dafür bezahlt worden, in London und Bayreuth die erlesenste musik zu hören. In diesen worten liegt ein hinweis auf die stets von den Fabiern gepredigte kommunalisierung alles eigentums als beglückendste verwertung jedes überschusses. Er fährt fort: Die natur und die menschheit sind uns allen gemeingut. Wozu soll mehr geld als was man für nahrung und kleidung braucht? Für zigarren? Er rauche nicht. Champagner? Er trinke nicht. Wagen und pferde? Ungesund, langweilig und gefährlich. Nebenbei besitze er phantasie. Seit er denken könne, habe er nur gebraucht, zu bett zu gehen und die augen zu schließen, um zu sein und zu tun, was immer ihm beliebte. So stellt Shaw bedürfnislosigkeit und genie als wahren reichtum hin, wie nur je ein idealist. Aber es ist wohl außer zweifel, daß er hier ausschließlich jenen ganz speziellen persönlichen fall im auge hat, auf den Jackson treffend Oscar Wildes wort anwendet: »Einfachheit ist die letzte zuflucht des komplizierten.« Im allgemeinen tritt Shaw für die abschaffung der armut im positiven und realen, nicht in diesem negativen sinne ein.

Abschaffung der armut, die lösbarkeit der ehe und die erkenntnis des vorurteils der familienautorität wie der sozialen rangunterschiede, dies sind die drei grundlegenden veränderungen, die Shaw als sozialer reformator anstrebt und für die er als dramatiker wirbt.

Shaw findet das englische ehegesetz »bis zur verruchtheit unvernünftig und unmenschlich«[4]). Es wäre ein leichtes, die ehe, »dieses heiligste heiligtum, als einen augiasstall von solchem

---

[1]) *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* XXXII.
[2]) *Socialism for Millionaires.*
[3]) Jackson 82.
[4]) *Getting Married. Preface* 109.

schmutz zu enthüllen, daß es hoffnungsvoller erschiene, ihn niederzubrennen als ihn rein zu fegen«. An der unlösbarkeit der ehe festzuhalten, gilt ihm als akademische fiktion. Es handle sich nur darum, die vernünftigsten bedingungen der eheschеidung zu finden. Schon in *The Quintessence of Ibsenism* behauptet er[1]), die ehe sei durch die verhältnisse gezwungen, ihr daseinsrecht durch das recht der scheidung zu erkaufen, gleichwie ein flüchtling trachten würde, den verfolgenden wolf aufzuhalten, indem er ihm stücke seines eigenen herzens vorwirft. Will Shaw mit diesem drastischen bilde sagen, daß die ehe als solche eben überhaupt das ende ihrer daseinsfrist erreicht habe? In *Getting Married* spricht er sich durch den mund des trefflichen bischof Bridgenorth, eines tüchtigen sozialgelehrten und frommen theologen, darüber deutlicher aus. Bridgenorth tritt mit aller entschiedenheit für die lösbarkeit der ehe ein. Seine triftige begründung lautet: Was Gott zusammengefügt, wird kein mensch je trennen. Dafür wird Gott sorgen. Die aber ein unredlicher pfaffe zusammengefügt, die mag das gesetz trennen. Dauern die gegenwärtigen verhältnisse fort, so befürchtet er in den besitzenden klassen einen strike gegen die ehe. Anständige leute werden das heiraten aufgeben, falls kein scheidungsgesetz der ehe zuhilfe komme. Hat die regierung kein einsehen und reformiert den heiratskontrakt, indem sie die scheidung zu einer ebenso leicht und auf anständige, private weise durchführbaren sache macht wie die eheschließung, so wird ihr die aufsicht und handhabung der ehevorschriften genommen werden und, wie die ziviltrauung die kirchliche verdrängt hat, so wird sie nun ihrerseits durch privatverträge auf soundso viele jahre oder monate verdrängt, sie wird »der schatten ohne herz« aus dem oblgen gleichnis werden. An den verschiedenartigsten typen zeigt Shaw in *Getting Married* die schädlichkeit oder überflüssigkeit einer auf immer bindenden ehe. Daß ihre institution sich so lange gehalten, scheint ihm nur damit erklärlich, daß sie »die ausschweifendste aller menschlichen einrichtungen sei«. Den frauen, die nicht herrenlos sein wollen, diene sie als männerfalle, erlogene vorzüge dienen als lockspeise[2]).

---

[1]) *The Quintessence of Ibsenism* 35.

[2]) *Man and Superman*, III. akt.

Mrs. Warren beantwortet die frage: Wozu wird das rechtschaffene mädchen erzogen? mit den worten: »Die phantasie eines reichen mannes zu packen und den vorteil seines vermögens zu ergattern, indem sie ihn heiratet. Als ob die zeremonie der heirat im recht oder unrecht der dinge einen unterschied machen könnte!« »Die verwechslung der ehe mit der moral«, sagt Shaw in *Getting Married*, »hat mehr als irgendein irrtum dazu beigetragen, das gewissen der menschen zu untergraben.« Er protestiert gegen die ungerechtigkeit, daß die frau ihr anrecht auf sexuelle erfahrung und auf mutterschaft mit dem ehejoch erkaufen müsse. Lesbia Grantham *(Getting Married)* erklärt ihrem anbeter: »Ich liebe Sie nicht genug, um das unvernünftige opfer zu bringen, das die ehe erfordert, und eben darum sollte ich geheiratet werden. Gerade weil ich die eigenschaften besitze, die mein land am nötigsten braucht, werde ich unfruchtbar ins grab steigen, während frauen, die weder die kraft besitzen, der ehe zu widerstehen, noch die intelligenz, ihre grenzenlose entehrung zu begreifen, das England der zukunft zeugen.« Das land erklärt, daß sie kein kind im hause haben könne, ohne einen mann im hause zu haben. So bestimme sie, daß das land ohne ihre kinder fertig werden müsse. Sie könne nicht gleichzeitig mutter sein und sich von einem manne quälen lassen, gattin zu sein. Und da sie eine englische dame und stolz darauf ist, eine zu sein, verzichtet sie auf das kind. So entvölkert die ehe das land.

Belfort Bax unterscheidet einen *cant* der reinheit, den er als jenen humbug definiert, der behauptet, die erfüllung der natürlichen physiologischen funktionen sei verbrechen, außer wenn sie unter einer einzigen bedingung vor sich geht[1]). Dieser ansicht über die ehe pflichtet Shaw stillschweigend bei, wenn er die frau reizender findet, die »varietistin« ist, dh. die erfahrung wechselnder liebesverhältnisse für sich hat. Die originelle Mrs. George *(Getting Married)* ist eine solche varietistin. Sie lebt ihr leben — nicht nach den für die sittsame ehefrau geprägten gesetzen der konventionellen wohlanständigkeit, aber ebenso wenig in den banden zynischer oder frivoler sittenlosigkeit. Ja, sie besitzt einen unleugbaren kern von rechtschaffenheit und hilfreicher tüchtigkeit. Neben

[1]) *Ethics of Socialism. On Some Forms of Modern Cant* 92.

derbgesunder urwüchsigkeit hat ihr wesen noch raum für ein bis zur hellseherei gesteigertes phantasieleben. Sie findet, was eine frau am meisten bedürfe, habe mit der ehe gar nichts gemein, ja, sie will über die selbst in der glücklichsten ehe unvermeidlichen vulgaritäten durch eine platonische, in briefen ausströmende liebesleidenschaft erhoben sein, die sie unter dem pseudonym Incognita Appassionata unterhält. Was sie erfüllt ist der ideale heroenkult, der als äußerungsform eines spezifisch weiblichen verlangens nach unterordnung auch in Mrs. Dubedat *(The Doctor's Dilemma)* und in Judith Anderson *(The Devil's Disciple)* verkörpert ist. Jene kann den verlust des geliebten gatten, aber nicht den des vergötterten helden überleben. Diese gibt ihren gatten preis, da er sich nicht als der held bewährt, den sie in ihm angebetet hat.

Der auf normaler und gesunder basis aufgebaute verkehr der geschlechter bedeutet in Shaws augen eine ideelle oder praktische kooperation, kameradschaftlichkeit im vollsten sinne des wortes. Das ehemalige verhältnis zwischen jünglingen und mädchen, wie der romantische Praed *(Mrs. Warren's Profession)* es schildert — zimperliche zurückhaltung hüben, überspannte galanterie drüben, junge mädchen und junge männer, die sich voreinander fürchten, nein sagen, wenn man ja meint, kurz eine hölle für aufrichtige seelen — dünkt das moderne geschöpf Vivie Warren zeitvergeudung.

So unwahr wie dieses romantische vorspiel der heirat ist nach Shaws überzeugung die vorstellung von der ehe als »liebe bis in den tod« und »über den tod hinaus». Solche fälle chronischer liebe — der sinne oder des gefühls — will Shaw zum arzt, wo nicht zum henker schicken. Liebe sei eine nur in erhöhten augenblicken des lebens erträgliche tyrannei. Gesunde ehen bedeuten kameradschaftliche und zärtliche freundschaft[1]). Die erste bedingung hierfür ist die ökonomische selbständigkeit der frau. Edith Bridgenorth *(Getting Married)*, ein ethischer Snob, erhebt diese forderung in der form eines anspruches auf ein gehalt für ihre betätigung als ehefrau und wirtschafterin, die auf der grundlage jeder anderen arbeit einzuschätzen sei. Die frau muß aufhören, vom manne abhängig zu sein. Shaw will von der so oft poetisch verklärten dienstbarkeit der gattin nichts

1) *Getting Married. Preface* 177.

wissen. Mrs. George *(Getting married)* bricht, da der geist über sie kommt, in die worte aus: »Ich gab dir die sonne und den mond, damit zu spielen; ich gab dir die ewigkeit und legte die kraft der berge in deine umarmung . . . muß ich auch deine kleider flicken und dein haus fegen?« Die frau, welche dem manne zum gipfel und zweck seines daseins verhilft, soll nicht seine sklavin im alltagsleben sein.

Schon in *The Irrational Knot* erklärte die selbständige Elinor die ehe in ihrer jetzigen form für eine verirrung, während die käufliche Lalage sie ein gesetzkräftiges geschäft nannte. Am schlusse des romanes freilich war Lalage infolge ihrer ausschweifung elend zugrunde gegangen und Elinor hatte alle aussicht, die verständnisvolle und beglückende gattin des mit seiner ersten ehe glücklich zu ende gekommenen Conolly zu werden.

In *The Philanderer* bleiben held und heldin, beides scharf ausgeprägte individualitäten, ihrem selbständigkeitsdurstigen ich getreuer. Sie entsagen einander, weil sie sich einander nicht auszuliefern vermögen, wie es die ehe bedingt.

Von der zukunftsehe erwartet Shaw, daß sie auch den fortgeschrittensten beider geschlechter derlei pflichten der selbsterhaltung ersparen wird. In der langen vorrede zu *Getting Married* entwickelt er die überzeugung, daß die politische und soziale emanzipation der frau eine hebung der ehemoral zur folge haben werde. Die ehe als sozialer vertrag, nicht bindender wie jeder andere, werde uns erst das ideal der institution kennen lehren, denn wenn sie in kraft trete, werde es nur mehr glückliche ehen geben.

Shaw ist kein unbedingter anwalt des familienlebens. Die häuslichkeit sei dem menschen nicht natürlicher als der käfig dem Kakadu. Sobald die familie ihren zweck nicht erfülle, sei sie aufzulösen. Bande des blutes und stimme des herzens leugnet er. Eltern und kinder, die fern voneinander aufwachsen, sind einander fremde. Undershaft *(Major Barbara)* erinnert sich nicht einmal genau, wie viele kinder er hatte. Sein unbedeutender sohn Stephan läßt ihn kalt; Barbara zieht ihn nur durch ihr sympathisches wesen an. Als billig denkender mann empfindet er, daß er den seinen gegenüber kein recht auf väterliche autorität habe.

Die kinder Phil und Doll *(You never can tell)*, die, schon

herangewachsen, gewissermaßen vor die wahl eines vaters gestellt sind, erklären ihren tatsächlichen erzeuger als gänzlich ungeeignet für dieses amt. Unterordnung und anhänglichkeit der kinder sind kulturprodukte, soziale konvention. Das moderne kind kennt nur allgemeine menschenpflichten und -rechte, keine besondern kinder- und elternrechte und -pflichten. Die konventionelle, unlogische und inkonsequente, ohne einfluß auf die kinder bleibende mutter zeichnet Shaw in drastischen typen, sowohl die unterdrückte — (die kraft-, takt- und hilflose Mrs. Whitefield *(Man and Superman)*, die sich für das gefühl ihrer überflüssigkeit an der sie tyrannisierenden tochter durch ein nörgelndes, weinerliches wesen rächt) — als die vom autoritätsteufel besessene (die köstliche, in ihrer vermeintlichen überlegenheit nicht unliebenswürdige weltdame Lady Britomart *[Major Barbara]*, die, unablässig auf ihre würde bedacht und die selbständigkeit der kinder mißachtend, dennoch ihrerseits der selbständigen und reifen persönlichkeit entbehrt).

Bei Shaw erkennt die jüngere generation die elterliche bevormundung nicht mehr an. Mrs. Warren wird von ihrer tochter klipp und klar vor die frage gestellt: Wer bist du? was bist du? Du machst über mich die rechte einer mutter geltend. Bevor ich mir die mühe gebe, mich ihnen zu widersetzen, möchte ich wissen, ob sie wirklich existieren. Gloria Clandon *(You never can tell)* gesteht ihrer mutter nicht das geringste recht zu, sich in ihre angelegenheit zu mengen, obzwar sie im besten einvernehmen mit ihr lebt. Fanny O'Dowdas heldin *(Fanny's First Play)* macht mit ihren eltern, ziemlich stark aufgetragenen typen scheinheiligen und verknöcherten philistertums, wenig federlesens. Tanner *(Man and Superman)* haßt die unterwürfigkeit der jugend gegen das alter. Er verachtet die mädchen und jünglinge, die, elterliche autorität vorschützend, die eigene verantwortung schmälern.

Wie Shaw an der autorität innerhalb der familie rüttelt, so auch an der sozialen autorität der sogenannten höheren gesellschaftsklassen. Belfort Bax konstatiert die vernichtung der rasseunterschiede als das bewußte streben des sozialistischen arbeiters[1]). Für dieses ziel treten auch Shaws helden aus der

[1]) *Ethics of Socialism. Men versus Classes* 104.

arbeitenden klasse ein. Rangunterschiede sind willkürlich und belanglos, ein vorurteil. Der innere wert des menschen gibt allein den ausschlag. Alle berufe sind gleich ehrenvoll. Einen unterschied macht ausschließlich die tüchtigkeit innerhalb des berufes. Diese überzeugung befestigt sich im laufe der jahre mehr und mehr in Shaw. In *Cashel Byron's Profession* machte er der konvention noch zugeständnisse. Obwohl das äußere des preisringers an den Hermes des Praxiteles gemahnt und er auch das standesgefühl eines griechischen athleten besitzt, obwohl er der reichen gutsherrin an vermögen ebenbürtig ist, muß er dennoch seinen beruf aufgeben und abgeordneter werden. Das livrierte ideal Bashville[1]) aber, in seinem innern ein poet und vollendeter edelmann, wird entlassen, als er, durch Cashels vorgang kühn gemacht, der herrin seine jahrelang in verschwiegener brust verschlossene anbetung bekennt. Bash villes geständnis ist eine art satyrspiel zu Cashels sieghaftem einrennen der gesellschaftlichen schranken. Lydia muß sich die liebeserklärung ihres kammerdieners gefallen lassen zur strafe dafür, daß sie Cashel in ihrem hause verbirgt.

Der kellner Balmy Walters (William) *(You never can tell)* wird von den naturkindern Phil und Dolly, deren urteil keine vorgefaßte meinung der gesellschaft beirrt, als die wertvollste, wichtigste, taktvollste und rechtschaffenste person des kreises erkannt und geschätzt. Er selbst weiß, daß man zum vorzüglichen kellner geboren sein muß, so gut wie zum vorzüglichen dichter. Der diplomatische takt, der aufmerksame blick, die geschickte grazie bedeuten, wie jede vollkommene berufstüchtigkeit, genie. Der kellner, dessen vortrefflichkeit eben darin liegt, daß er nichts anstrebt, als ein prachtexemplar seines standes zu sein, fühlt sich den vertretern anderer gesellschaftsklassen gegenüber nicht nur nicht gedrückt, sondern findet, daß nur ein geringer unterschied zwischen ihnen bestehe.

Am bedeutungsvollsten für die fusion der klassen ist der diener Punch *(Fanny's First Play)*, dessen überwältigender anstand durch seine hochadlige abstammung erklärt wird. Der abhängigkeit und unsicherheit des schmarotzerlebens über-

[1]) Die anregung zu dieser gestalt verdankt Shaw Barries drama *The Admirable Crichton*, dessen held, der haushofmeister, der vornehme mann ist, während sein herr, der graf, nur ein mann von rang ist.

drüssig, zu dem die konvention jüngere herzogssöhne verurteilt, ergreift er den bescheidenen aber selbständigen beruf eines bedienten und wird als solcher die seele eines kleinbürgerlichen haushaltes, bis er die seinem herrn zugedachte braut heimführt.

Kein zweifel, daß es Shaw ernst ist, die lächerlichkeit sittlich unbegründeter rangunterschiede bloßzustellen. Um so beachtenswerter ist der umstand, daß er dieses wichtige und interessante thema bisher ausschließlich unter dem gesichtswinkel des humors ins auge gefaßt hat — vermutlich mehr aus intuitivem künstlerischem taktgefühl als in bewußter absicht.

Kein modernes problem jedoch hat in Shaw einen entschlosseneren pionier gefunden als die frauenfrage, die frage der menschlichen und sozialen gleichstellung der frau mit dem manne. Wie er in allem und jedem der hergebrachten romantik absagt, so auch der romantischen jugendlichen heldin von ehedem. Sein ideal ist die reife frau, die frau von dreißig jahren, die frau von blondem, schlankem, hochgewachsenem typus, von edel proportionierten gliedmaßen und wohlklingender stimme, die frau von ausgesprochen weiblicher anmut, doch frei von allem weibischen reiz, von allem schwächlichen und kleinlichen. Sie verfügt über sicheren takt, über warmen, wohltuenden humor und eine heitere leichtigkeit des geistes, die weit entfernt ist von jedem hauche der frivolität. Eine allgemeine tüchtigkeit ist der kern ihres wesens. Sie kann sich in jede lage finden. Eine solche frau ist Candida. Ein gewisses etwas in ihr gibt ihr gewalt über alle seelen. Es ist das ewig-weibliche in zeitgemäßer fassung. Sie ähnelt in ihrem äußeren der Madonna auf Tizians Assunta, und mütterliche fürsorge ist ein hervorstechender zug ihrer nach betätigung verlangenden starken seele. Sie braucht keinen schützer, sie braucht jemanden, den sie beschützen, für den sie arbeiten, dem sie hilfreich zur seite stehen kann. Wer ihr die größere leistungsmöglichkeit bietet, gibt ihr, wessen sie zumeist bedarf. Ihr pflichtbegriff geht weit über die grenzen der konventionellen moral hinaus. Er schließt neben dem gatten auch den dichterknaben ein, dessen erste liebe sie ist. Wird er ihr einst ihre reinheit vergeben können? Setze dein vertrauen in meine liebe zu dir, sagt Candida zu dem selbstsicheren Morell; denn schwände

sie, ich scherte mich wenig um deine predigten[1]). Sie braucht Eugen nicht zurückzustoßen. Ihre unantastbare reinheit ist das flammenschwert, das ihm den eingang in sein paradies wehrt.

Candida ist die frau nach Shaws herzen, sie ist das leuchtende vorbild, das er an die stelle des zumal in England so tiefeingewurzelten schemens der »weiblichen« (dh. unselbständigen, untüchtigen, ungesunden, unrealen) Frau zu setzen sucht. Angesichts dieses Trugidols hatte er in *The Quintessence of Ibsenism* das lapidare paradoxon geprägt, die frau müsse sich ihrer weiblichkeit entledigen, ihrer pflicht gegen gatten, kinder, gesellschaft und gesetz, kurz gegen jedermann außer sich selbst, wenn sie sich emanzipieren oder richtiger sich selbst, ihre individualität, finden wolle. Sei doch auch bei Ibsen die heldin ein unweibliches weib (wie der bösewicht ein idealist ist).

In bezug auf die frau ist Ibsenismus die erkenntnis, daß das weib mit gleichen lebensrechten ausgestattet sei wie der mann, daß ihr dasein für sie selbstzweck sein müsse; in bezug auf das verhältnis der geschlechter, daß bewußte, werktätige neigung höher stehe als die willenloser verzückung entspringende hingabe, die bisher für die quintessenz der frauenliebe galt. Ibsens lösung der frauenfrage bestehe darin, daß er die frau zu voller verantwortung heranziehe.

Zu seinen grundlegenden anschauungen in der frauenfrage wurde Shaw jedoch nicht erst durch Ibsen bekehrt, sondern nur in ihnen gefestigt und bestärkt. Er bezeichnet schon seinen roman *The Irrational Knot* eine schwache komposition mit schablonenhaften charakteren und einem wenig individualisierten dialog, als den jugendlichen versuch eines *Puppenheim* im Englischen, jahrelang, ehe er Ibsen in Archers übersetzung kennen lernte. Shaws erste anläufe zu modernen frauentypen sind die schriftstellerin Elinor McQuinch, die sich vom unselbständigen jungen mädchen der guten gesellschaft zur kräftigen individualität emporarbeitet, und die schauspielerin Lalage, die nach dem grundsatz handelt, daß nur die wirtschaftlich oder aus angst vor der gesellschaft von ihrem gatten abhängige frau des heiratskontraktes bedürfe. Ihnen stellt Shaw in der zarten, hingebungsvollen, haltlosen Marian das schwäch-

[1]) Vergl. denselben gedanken als tragende idee des schauspiels *L'amour veille* von De Flers und Caillavet.

liche damengewächs gegenüber, das an dem durchbrechen der gesellschaftlichen konvention zugrunde geht.

Lydia Carew *(Cashel Byron's Profession)*, noch im rahmen Eliotscher und Brontëscher charakteristik gehalten, ist die mit 25 jahren auf sich selbst gestellte arbeitstüchtige besitzerin eines reichen anwesens. Sie erklimmt bereits einen gipfelpunkt ihrer rasse. Ihre tüchtige, reale arbeitsleistung macht sie zur herrin der sozialen situation, in der die unerfahrene und untätige frau ehedem in ihrem träumerdasein eine sklavin der umstände blieb. Die folie für Lydias tüchtigkeit bildet die altmodisch reizvolle weiblichkeit der gesellschafterin Alice Goff, die, unbedeutend, schön, kokett, karriere im einstigen sinne macht, nämlich sich emporheiratet, und die illusorische tätigkeit der in phrasen und posen schwelgenden, ihrer nächsten obliegenheit, der mutterpflicht, aber vergessenden schauspielerin Adelaide Gisborne.

Der unabhängigkeitssinn kann als der lebensnerv von Shaws jugendlich energischen heldinnen bezeichnet werden. In ihrer widersetzlichkeit gegen das vorurteil, daß die hälfte, ja die größere hälfte der menschheit von der anderen abhänge, gehen sie bis zur unbarmherzigen trockenheit und härte. Vivie Warren *(Mrs. Warren's Profession)*, die instinktiv jeder schwärmerei in weitem bogen ausweicht, kennt kein anderes ideal als das der tüchtigen arbeit und redlichen lebensführung. Eine kluge, reinliche, von aller nervosität freie natur, ohne enthusiasmus und ohne phantasie, charakterisiert sie sich in dem bekenntnis (IV. akt): »Für mich gibt es im leben keine schönheit und keine romantik. Das leben ist, was es ist, und ich bin bereit, es zu nehmen, wie es ist.«

Geistig wie sozial auf eine höhere stufe gehoben, erscheint die nach selbständiger betätigung strebende frau in Barbara, dem major der heilsarmee, bei deren kräftig anmutvoller gestalt man sich nicht ungern daran erinnert, daß Charlotte Frances Payne Townshend, die 1898 Shaws gattin wurde, sich vor und nach ihrer vermählung als sozialistische hilfskraft der Fabier betätigt hat. Barbara ist die tochter ihres vaters, heiter, tüchtig, ehrlich. Ihre frömmigkeit ist fröhlicher gottesdienst, ihr sonniges wesen weiß nichts von kopfhängerei und muckertum. Ihre schlichte frauensitte, ihre mutige gelassenheit bändigt und entwaffnet die roheit. Ihr philologischer anbeter Cusins

übersetzt lieblichkeit mit Barbara. Aber es ist eine lieblichkeit neuen zuschnittes, voll lebensfrische und lebensenergie. Sie setzt an die stelle des in trümmer gestürzten transzendentalen paradieses der enthusiastischen weltflucht, des gebetes und der seelenrettung den realisierten milleniumstraum, ein modernes wirklichkeitsmärchen: die fruchtbarmachung des kapitals zugunsten des arbeitenden volkes. Barbara bringt der heilsarmee das heil in der erkenntnis, daß nicht lebensentsagung und mitleid, sondern eine tatkräftige diesseitsbegabung das mittel der erlösung sei. Sie ist das werkzeug gottes in solcher echt menschlicher betätigung, »für die er uns schaffen mußte, weil sie nur durch lebendige männer und frauen getan werden kann.« In diesem bewußtsein erhebt ihr selbstgefühl sich bis zu den kühnen worten: »Wenn ich sterbe, soll gott in meiner schuld stehen, nicht ich in der seinen. Und ich will ihm vergeben, wie es einer frau meines ranges ziemt.«

Shaws modernes mädchen ist nicht naiv im sinne der unwissenheit, wohl aber in dem der urwüchsigkeit, dem freisein von jeder affektation. Anerzogene verlogenheit schüttelt sie ab, sobald sie sich ihrer bewußt wird. Rainas *(Arms and the Man)* verschrobene romantik gehört zu dem talmigoldputz ihrer halbkultur. Doch einmal aus dem traum geweckt, rafft sie sich auf und ihr reifwerden äußert sich darin, daß sie sich willig die augen öffnen läßt.

Shaws ansicht über reife und selbständigkeit als wertmesser der weiblichkeit findet eine natürliche folge darin, daß für ihn die unverheiratet gebliebene frau den vogelscheuchencharakter der alten jungfer verliert. »Ist kein dichter männlich genug, Englands alte jungfern zu besingen?« fragt er, und da sich keiner findet, tut er es selbst mit Lady Cicely Waynefleet *(Captain Brassbound)* und Lesbia Grantham *(Getting Married)*. Lady Cicely mit ihrer originellen urwüchsigkeit und liebenswürdigen intelligenz, der nicht aus dem gleichgewicht zu bringenden gemütsruhe und dem unerschütterlichen glauben, bosheit könne nur eine reaktion auf schlechte behandlung sein, ist das urbild in sich gefestigter anmutvoller weiblichkeit. Unwiderstehlich in ihrer heiterkeit, zwingt sie auch den widerspenstigsten mit suggestiver gewalt zu ihrem willen. Eine enthusiastische natur, die überall das gute voraussetzt und herausfindet, verkörpert sie die reinen instinkte der weiblich-

keit. Die männer — siebzehn, die um sie warben, hat sie an andere verheiratet — verzeihen ihr ihre überlegenheit, weil sie in so urwüchsiger, einschmeichelnder form auftritt. Sie hat nichts schwerfälliges in ihrem wesen. Sie tut stets nur, was ihr beliebt, aber sie geht instinktiv auf das richtige los.

Lesbia ist ein rationeller weiblicher hagestolz, stramm, ordentlich, unabhängigkeitsliebend, von jener scharf ausgeprägten individualität, die ein gewisses quantum egoismus zeitigt und sich in die launen eines lebensgefährten nicht zu fügen vermag. Das charakteristische für Cicely wie für Lesbia ist, daß in ihrem leben die ehelosigkeit nicht das ausschlaggebende moment ist. Ihr wohltuend abgeklärtes, gesundes wesen kennt nichts verkümmertes oder übertriebenes. Die sehnsucht nach dem manne haben sie überwunden — wenn sie überhaupt jemals laut in ihnen sprach —, obwohl sie selbst männern noch begehrenswert erscheinen.

So sind sie, genau genommen, das widerspiel der alten jungfer von ehemals, deren schon zu pergament verschrumpftes herz sich noch in vergeblich schmachtender liebe verzehrte. Übrigens hat Shaw auch diesen typus skizziert in der heimlich ihren pastor anschwärmenden maschinenschreiberin Proserpina Garnett *(Candida)* und in abstoßenderer gestalt in der zu nachsichtsloser härte verknöcherten sittenstrengen Miss Ramsden *(Man and Superman)*. Die rührende gestalt des alten mädchens kommt in Nora Reilly *(John Bull)* zu wort. Ätherisch, affektlos, zartfühlend bis zur zimperlichkeit und spröde bis zu kleinbürgerlicher pedanterie ist Nora, nachdem sie achtzehn jahre auf den jugendgeliebten gewartet, innerlich so wenig verbraucht, daß sie der dichter zu guter letzt noch mit der hand eines anderen mannes beglücken kann.

Shaws modernes weib deckt sich nicht schlechtweg mit dem emanzipierten im kontinentalen sinne. Es handelt sich bei Shaw um keine frau, die in ihrer liebe rücksichtslos über alle hemmungen hinwegschreitet, sondern im gegenteil um eine frau, die, ihrer liebe herr geworden, ihr nicht mehr gestattet, der allein ausschlaggebende inhalt ihres lebens zu sein. In *The Philanderer*, einem stück, dessen titel man am besten mit *Liebelei* übersetzen könnte, sind die emanzipierten backfische Julia und Sylvia Craven komische figuren, Sylvia, das bubenmädel, ein noch nicht zum geschlechtsbewußtsein gelangtes

neutrum, Julia in ihrer dunkelglühenden schönheit und unkontrollierten verliebten leidenschaftlichkeit, kokett, romantisch, tränenreich, voll impuls und ohne logik, genau genommen, das reizvolle weib alten stils. Sie heiratet, da sie den geliebten nicht erlangen kann, einen ungeliebten mann, weil sie ohne mann nicht leben kann, und wird als vertreterin einer altmodischen konventionellen weiblichkeit aus dem symbolischen Ibsenklub ausgestoßen. Das echte mitglied dieses klubs, Grace Tanfield, empfindet die galanterie eines mannes als beschämende nachsicht. Sie kann eher ohne die liebe als ohne die achtung eines ihr werten freundes leben und handelt nach dem grundsatze, daß eine frau sich selbst gehöre und niemand anderem.

Ein anflug von tragikomik haftet der frauenrechtlerin Mrs. Clandon an *(You never can tell)*, der gewaltigen theoretikerin über stimm- und eigentumsrecht und gewerbefreiheit der frau. Der praxis des lebens steht sie fremd und unbeholfen gegenüber. Mrs. Clandon, die verheiratet war, aber niemals geliebt hat, ist ihrem gatten eine so harte richterin gewesen wie etwa frau Alving ihrem kammerherrn. Ihrer tochter Gloria bleibt es vorbehalten, das kapitel zu schreiben, das sie in Mrs. Clandons *Traktaten des 20. jahrhunderts* vermißt, das kapitel über die erfahrungen der liebe. Aber Gloria, bestimmt das werk der mutter fortzusetzen, ist vom dichter durch das prisma der burleske gesehen, ein nüchternheitsgeck, der die liebe nur als chemische affinität gelten läßt und die phantasie auf den index setzt. Mit dem natürlichsten aller gefühle wird sie ihren verschrobenen prinzipien untreu, die schließlich — nach dem alten, ewig neuen vorgang — wie ein kartenhaus über den haufen fallen.

Völlig im zeichen der karikatur stehen schließlich die antistimmrechtsweiber des dramolets *Press Cuttings*, das mit aristophanisch keckem humor ein tagesereignis verspottet. Das mannweib, Mrs. Banger, die den militärdienst für die frauen fordert, und die schöne romantische Lady Corinthia, eine jener führenden frauen alten schlages, die gewohnt sind, durch koketterie den mann und durch den mann die gesellschaft zu beherrschen. In ihren augen erniedrigen die stimmrechtlerinnen die frauen von herrschenden zu wählenden. Mit bedeutungsvoller ironie stellt der dichter den beiden politikerinnen die prächtige lebensechte gestalt der klugen tüchtigen scheuerfrau

Mrs. Farrell gegenüber. Selbstbewußt, respektabel, durch nichts aus der fassung gebracht, ist sie zugleich die fürsorgende beraterin und die tyrannin ihres generals, dessen heiratsantrag sie nicht als eine ehre empfindet, sondern als die karriere, die sie kraft ihrer tüchtigkeit macht. Er hat sein leben in acht schlachten aufs spiel gesetzt, sie das ihre in acht kindbetten. Würden drei viertel aller männer getötet, so könnte man ohne sie fertig werden. Aber nicht so ohne die frauen. Wo bliebe die künftige generation? Mitchener flüchtet von der listigen kokette zu der braven, natürlichen tüchtigkeit der Mrs. Farrell. Vielleicht will der dichter den kämpfenden frauen damit einen fingerzeig geben.

In Fanny O'Dowda *(Fanny's First Play)* bringt Shaw die suffragette auf die bühne, die alle zimperlichkeit abstreift und hochgemuten sinnes und erhobenen hauptes aus dem polizeiarrest schreitet, eine humoristische märtyrerin.

So stellt Shaw gleichsam in einem bukett der weiblichkeit alle abstufungen und spielarten der modernen frau zusammen. Selbstredend fehlen darin auch die typischen vertreterinnen jenes unvermischten feminismus nicht, die als trägerinnen des sexuell weiblichen, als repräsentantinnen der im weibe verkörperten lebenskraft, unverändert durch alle zeiten schreiten.

Solche weibliche triebwesen sind Cleopatra und Ftatateeta *(Caesar and Cleopatra)*, das pantherkätzchen und seine mammutgouvernante. Bei Cleopatra werden wir zeugen einer entwicklung: von der verspieltheit und verschrockenheit des kindes mit seinen jähen übergängen von bitterem weinen zu tollem lachen, von den eifersuchtsanwandlungen und despotenlaunen des mutwilligen trotzkopfes, kurz vom kindlich unbewußten zur frechen grausamkeit, lüsternen gefallsucht und verlogenen feigheit des weibes. Ihre sinnlichkeit schlummert noch als eine unbestimmte üppigkeit in ihr. Ihr sensuelles empfinden ist ohne alle liebe und darum ohne alle Scham. Sie ist der animalische trieb als solcher. Das riesenweib Ftatateeta, »eine ehrwürdige groteske«, wie Shaw sie nennt, halb sibylle, halb burleskes ungeheuer, die herrin der scheinherrin und sklavin der despotin, erklärt durch ihre ungebändigte raubtiernatur die schon von der kultur berührte Cleopatra.

In Ann Whitefield (Ana de Ulua, *Man und Superman)* wollte Shaw den eigentlichen urtypus dieser gattung zeichnen.

Die moralität *Everyman*, sagt er[1]), habe in ihm den gedanken erregt, warum nicht *Every woman*? Und Ann sei das ergebnis gewesen. Nicht jedes weib sei Ann. Aber Ann sei jedes weib — der schonungslos sich austobende weibliche lebenstrieb, ausgerüstet mit allen hexenkünsten sirenenhafter koketterie und unwiderstehlicher gemacht durch die vorgeschützte hilflosigkeit unerfahrener jugend, der gewissenlose egoismus hinter der maske bescheiden sittiger fügsamkeit. Neben das romantische weib stellt Shaw eine modernere spielart derselben gattung, Violet Robinson. Kühler und intelligenter, aber nicht minder zielsicher, erobert sie sich den mann, der ihr freilich als solcher nicht genügt, sondern auch noch geld haben muß.

In Ann wie in Cleopatra ist der natürliche trieb zur höhe jener vollkraft gesteigert, wo er genie wird. Er lebt sich in ihnen ohne sittliche hemmung aus. Modifiziertere und dadurch desto pikantere abarten sind Jennifer Dubedat *(The Doctor's Dilemma)* und die fremde dame in *The Man of Destiny*. Jennifer, deren name (Guinever) absichtsvoll nach des Artus vielliebender königin gewählt ist, wird in der vorrede als eine jener frauen bezeichnet, die ein genie für persönliche anziehungskraft besitzen. Unwiderstehliche anmut ist die halb unbewußt geführte waffe ihres feminismus, der im zeichen einer schwärmerischen romantik steht. Sie ist und bleibt lebenslang ein kind voll temperament, voll argloser offenheit, voll inbrünstigem glauben. Selbständigkeit und aufklärung des geistes lehnt sie als etwas ihrem weiblichen zauber abträgliches instinktiv ab. Wo ihr feminismus seine befriedigung findet, hat ihre demut, hingebung und anbetung etwas fatalistisches. Kein wirklichkeitsstrahl vermag durch das traumgespinst zu dringen, das sie um sich gewoben. Selbst der tote Dubedat hält ihre seele noch in jener hypnose gebunden, in die er sie versenkt hat.

Die fremde dame ist die interessanteste, weil durchgeistigtste von Shaws repräsentantinnen des feminismus. Ihr ziel ist nicht, die lebenskraft zum physischen zweck durchzusetzen, wohl aber zu einem spezifisch weiblichen mit spezifisch weiblichen waffen. Der sturmlauf der koketterie mit allen verfügbaren angriffsmitteln ist selten fesselnder geschildert worden.

---

[1]) *Man and Superman. Epistle Dedicatory* XXVIII.

Die routine der abenteurerin, den überlegenen anstand der dame von welt, list und enthusiasmus, liebenswürdigkeit und geist, alle ihre reichen mittel führt die fremde ins feuer. Wir wissen nicht, wer sie ist, wir erfahren nicht genau, was sie will, wir bleiben über ihre vergangenheit und ihre zukunft im dunkeln, und dennoch steht sie als eine scharf umrissene persönlichkeit vor uns: als die weibliche naturgewalt, die dem gewaltigen des schicksals überlegen ist, die — ein höchst charakteristischer zug — scheinbar nachgebend, siegreich ihren willen durchsetzt. Die fremde dame hat, wie lady Cicely, ihr urbild in Ellen Terry, der Shaw als einer künstlerin von ausgesprochen moderner begabung und einer frau von liebenswürdigstem adel der seele wie des leibes in gar manchem seiner aufsätze schwärmerisch und bewundernd gehuldigt hat.

Die fremde dame und Candida — trotz aller durch zeit und umgebung bedingten gegensätze, zwei gipfelpunkte ein und desselben weiblichen genies — sprechen für die katholizität von Shaws weiblichem ideal. Es begreift alle spielarten der dem manne ebenbürtigen, tüchtigen arbeitsgefährtin und tritt an die stelle des zerschmetterten idols des abhängigen, arbeitsunfähigen, engelhaften weibes, wie an die stelle des strahlenden helden der schlichte tüchtige mann tritt, mit einem worte an die stelle der poesie des irrealen die poesie der wirklichkeit, »an die stelle doktrinärer romantik dem leben abgelauschte farben echter menschlichkeit« [1]). So gibt Shaw der modernen welt ihre eigene kunst.

»Die stücke Shaws sind ein schatzhaus, in welchem man alle revolutionären gedanken der letzten zwanzig jahre plastisch ausgedrückt finden kann, denn Shaw ist immer modern, ein klein wenig sogar der mode voraus« [2]). Dennoch ist es kein umgestalten der wirklichkeit, das seine kunst im auge hat, sondern ein ausgestalten. Mit dem eigensinnigen, mit dem verbohrten willen des fanatikers einer idee baut er seine wirklichkeitsprobleme bis zu ihren höchsten möglichkeiten aus. Die sehnsüchte der gegenwart werden ihm gewissermaßen zum realgeschauten. Er schafft eine art diesseitsromantik, die mit einer steigerung und ver-

[1]) *How He lied to Her Husband. Preface* 119.

[2]) L. Kellner, *Shaw eine charakteristik*, Frankfurter zeitung, März 1903.

vollkommnung des realen an die stelle der überlebten mittelalterlich ätherischen romantik tritt, statt einer überspannten, sich selbst täuschenden abkehr vom leben, eine vertiefung und bewältigung des lebens. Er spricht in eigener person, wenn er seinen Don Juan zur statue des kommandeurs sagen läßt: »Sowie ihr die betrachtung romantischer täuschungen, zb. der schönheit und freude, genießt, möchte ich die betrachtung dessen genießen, was mich vor allem interessiert, nämlich des lebens, der kraft, die stets nach größerer energie der selbstbetrachtung strebt[1]).

Shaw ist mehr politiker und nationalökonom als literat, sein leben war mehr der tat als der betrachtung gewidmet. Aber die betrachtung ist in ihm plastische darstellung geworden. Was er als schriftsteller geleistet, ist nur das große plus im fazit seiner tätigkeit, die draufgabe eines zufällig in ihm vorhandenen großen talentes. Ohne seine absicht erweitern sich die fragen, die er vom englischen standpunkt erfaßt, unter seiner behandlung zu kulturell wichtigen problemen von internationalem interesse. Seine gestalten sind belege für theorien, sprachrohre für meinungen, aber sein talent bildet aus ihnen individuen, nicht typen. Seine stücke sind theoremen zu liebe ersonnen, seine handlungen illustrieren probleme, aber sein talent verarbeitet sie zu unendlich packenden einzelfällen. Er darf, wie bei *Mrs. Warren's Profession*, bei den meisten mit gerechtem stolz darauf verweisen[2]), daß in ihnen »kein bloßes theorem vorliege, sondern ein spiel der instinkte und temperamente, die untereinander im konflikt sind«. Shaw, dem die kunst nur mittel zum zweck ist, verfügt über so reiche künstlerische mittel, daß sein kunstwerk — vielleicht gegen seinen willen — absoluten wert erlangt. So wird er aller theorie zum trotz dennoch zum dichter. Denn des dichters höchste aufgabe bleibt der mensch, und es ist nicht undenkbar, daß vieles, was Shaw poetisch verkörpert hat — (Caesar, Candida, Keegans gespräch mit dem grashüpfer) — als dichterische dokumente des ewig-menschlichen noch frisch und lebendig sein wird, wenn die neuen werte, als deren beleg Shaw es geschaffen, schon zum alten eisen der konvention gelegt sind.

---

[1]) *Man and Superman*, III. akt.

[2]) *Mrs. Warren's Profession. The Author's Apology* XXIV.

Das werk des künstlers, läßt er seinen Tanner sagen[1]), besteht darin, uns zu zeigen, wie wir wirklich sind. Unser geist ist nichts als diese selbsterkenntnis. Wer ihr ein jota zufügt, erzeugt neuen geist, so sicher, wie das weib menschen zeugt. Nun, Shaw ist ein solcher schöpfer von selbsterkenntnis.

Der künftige historiker der geistigen entwicklung des 20. jahrhunderts wird mit ihm als einem faktor von nicht zu umgehender bedeutung zu rechnen haben. Er ist weit über den kreis der Fabier hinausgewachsen, indem er das moderne dasein an so vielen punkten angefaßt wie kaum ein anderer. Er gehört zu den lebenden, denen die gegenwart tiefste dankbarkeit schuldet. Trotz seines rauhen, herben tones, trotz seiner ironischen miene und seiner geste der abwehr haben wenige geister tiefer und wärmer empfunden, was ihrer zeit gebricht, und tatkräftiger ihre persönlichkeit eingesetzt, abhilfe zu schaffen. Schlägt ihm dereinst die sterbestunde, wird er im sinne seiner Barbara sich sagen dürfen, daß er der allerhaltenden weltkraft mit seinem lebenswerk mehr geleistet habe, als er durch die gabe des lebens von ihr empfing.

---

[1]) *Man and Superman*, I. akt.

Wien. Helene Richter.

MISCELLEN.

DICHTUNGEN VON ROBERT BROWNING, ÜBERSETZT VON OSCAR TYCHSEN.

Begegnung bei nacht.

I.

Die graue see und ein erdstreif land
Und der gelbe halbmond tief und breit
Und die welle die mich kreisend traf
Wie feuer hüpfend geschreckt im schlaf. —
So treibt mein kahn ans ufer weit
Und dämpft den stoß im weichen sand.

II.

Dann strand wo warmer seewind tropft
Drei felder quer und ein haus zugleich
Ein scheibenklirren — aus finsternis
Der blaue strahl den mein zündholz riß —
Und ein mund an leiseren wünschen reich
Als dunkel herz an herzen klopft.

Abschied am morgen.

Um das vorkap brach und rauschte der belt
Und die sonne sah über den bergesgrat
Und zu ihr flog herrlich von gold ein pfad
Und zu mir der schrei einer menschenwelt.

Tollhauszelle.

I.

Johannes Agricolas erbauung.

's ist himmel droben: nacht für nacht
Durchdringt mein blick sein schimmernd zelt.

Ich bin gefeit vor sternenpracht:
Mit ihren wirbelscharen hält
Mein auge fern den schein der welt.
Schon hör ich ferner hochgesang:
Wo Gott mir offne arme reicht
— Hoch über schwerem wolkengang —
Da schlaf ich: all die unrast weicht
Dies blendwerk einer nacht verbleicht.
Ich liege wo ich ewig lag
Gott Vater lächelt ewig mild:
Eh sonnen groß im donnerschlag
Monde getürmt im sterngefild
Dacht er an mich, sein ebenbild.
Bestimmte mir die lebensbahn
Nahm mein geschick in seine hut
Ja: seine schöpferaugen sahn
Wie mir dies haupt in händen ruht
Weit eh er sonnen schuf in glut.
So schlug ich wurzel in sein reich
So hieß er knospen mein gemüt
Vor schuld bewahrt — dem baume gleich
Der treibt und wuchert: nie bemüht
Das wort zu schaun aus dem er blüht.
O wie gedanke wort und tat
All seine liebe zu mir schwellt,
Mir — kind: weil diese liebe bat
Um eines das in leerer welt
Zum wohlgefallen ihr bestellt.
Ja ja: ein baum der wolken trifft
Kein unkraut aus verdammter saat!
Tät ich die sünden — gift in gift —
In einen kelch nach Gottes rat:
Ich tränke saft und eklen flat.
Denn meiner lippen reinheit hebt
Den trank zum blühenden firmament —
Wo süßer tau am unkraut klebt
Und fleckt und was er fleckt verbrennt
Wie Gott sein schicksal vorbenennt.
Ich lieg im lächeln — satt gespeist
Von ewiger gnadenleih-gewalt

Ich starre bis die hölle reißt
Und um die schwärme feuer prallt
Die nun in grausigen qualen alt
Ja: deren leben ohne schuld
Ein altarrauch — so rein! — entstieg,
Wenn nicht gleich mir zur höchsten huld
Doch flehend, daß sein zürnen schwieg —
Und Frevel ward ihr heiliger Krieg.
Mönch priester abt im weißen haar
Nonnen — zermalmt im büßeramt —
Märtyrer blutend vorm altar
Das kind am weihrauchfaß —: verdammt
Eh sonn und stern aus Gott entflammt.
Gott wähl ich! — hätt' ich ihn erwählt
Wenn meinesgleichen seine zeit
Ergründet und am finger zählt
Und für ein kaufgeld gnade leiht
Zur rechten seiner herrlichkeit.

II.

Porphyriens geliebter.

Der regen setzte zeitig ein
Der böse wind fuhr abendwärts.
Er riß das baumlaub grollend klein
Und hieb den see im schlimmsten scherz.
Ich lauschte — brechend schwer das herz.
Da kam Porphyria: sturm und frost
Trieb sie hinaus zum wolkenschwarm
Und saß und blies den schwarzen rost
Zur glut und all das dunkel warm.
Gleich stand sie auf und zog vom arm
Durchnaß gewand und handschuh paar
Und tat den schal hinzu — verbarg
Den hut und rieb ihr feuchtes haar
Glitt endlich näher ohne arg
Und rief mich. Als ich stumm und karg,
Nahm sie mein haupt auf ihren schoß
Und gab die schulter weiß und schlicht
Von all den gelben haaren bloß —
Und knieend hob sie mein gesicht

Und grub mich ganz in gelbes licht.
Sie sprach von liebe — sie zu klein,
Trotz all der inbrunst neues leben
Im kampf der gluten zu befrein
Vom stolz — und mir dies blut zu geben:
Sie blieb am niedren staube kleben.
Doch manchmal war die flamme reich:
Und auch das fest heut abend rief
Ein antlitz in ihr auf — so bleich
Um sehnsucht die vergebens rief:
So kam sie her durch sturmgetrief.
Ich sah wohl was ihr blick geraunt —
Stolz — wahrlich stolz und wußte nun:
Porphyria liebte mich. erstaunt
Hob sich mein herz und wuchs im ruhn
Wo ich erforschte was zu tun.
Da war sie mein — mein ganz und gar
Vollkommen rein und gut: ich fand
Mich schon bereit und all ihr haar
Verschnürt wo ich dies gelbe band
Dreimal um ihre kehle wand
Und würgte: sie nahm leichten kauf
Ich weiß: ganz ohne qual — versteckt
Und leis schlug ich ihr auge auf
— Die knospe die den falter deckt —
Es lachte blau und unbefleckt.
Und dann zerschnitt ich den verschluß
Am halse: auf ihr antlitz zog
Noch einmal glut — verzehrt im kuß.
Ich hielt ihr haupt wie früher hoch —
Seltsam: doch meine schulter bog
Das haupt empor das immer zieht
Dies heitre zarte haupt voll mohn
So froh daß nun sein wunsch geschieht:
Was es verachtet ist entflohn
Und ich sein liebster bin sein lohn!
Porphyriens glück: nun wird es wahr
Was sie im beten heiß erfragt. —
So ruhn wir: ein umschlungnes paar
Und lauschen lauschen bis es tagt —:
Gott hat noch immer nichts gesagt!

Saul.

Sprach Abner: »so kommst du erhoffter!
Eh worte dir kund
Küß mein haupt. Gib den segen!« — Ich gab ihn
Und küßte den mund:
Und er: »seit der fürst, o mein freund
Dein antlitz begehrt
Aßen und tranken wir kaum —
Und bis du verehrt
Mit jauchzender botschaft erscheinst:
Der könig ist wach! —
Glänzt auf den lippen kein honig
Netzt sie kein bach.

»Aus schwarzer grabstille des zeltes
— Drei tage entflohn —
Klang nie durch beten und singen
Der heilige ton:
Uns verkündung daß Saul von Jehova
Frieden ersehnt
Und schwach im triumphe der könig
Am leben lehnt.

»Hör wie mein herz hüpft o geliebter!
Gottsohn — da sein tau
Auf dein goldhaar fiel und die lilien
Noch atmend und blau
Die du brachst deine harfe umwindend
Als raste kein brand
So wild — der wüste zur marter!«
Ich aber fand
Mich auf knieen zum gott meiner väter
Und hob mich vom sand
Und lief auf verglühtem mehle.
Der wächter schlief.
Auf zog ich den speer der noch trennte
Und beugte mich tief. —
Die hand griff auf glatten gräsern
— Ganz welk und verdorrt —
Den pfad zur zweiten umhüllung

Tastend fort:
Bis faltensäume mich streiften.
Dann noch ein gebet
Und ich tat den schritt wo das tuch sich
Einwärts dreht.
Und sprach: »Es ist David dein knecht.«
Und alles schwieg
Und zuerst sah ich blind: nur schwärze
Doch langsam stieg
Ein etwas — schwarz in der schwärze. —
Am mächtigen pfahl
Wo teppichlasten erhoben
Wuchs aus dem saal
Ein leib gewaltig im dunkel
Schwarzer gigant —
Ein licht brach herab: Saul schwieg
Strahlumbrannt.

Er stand so erstarrt wie der zeltpfahl
Die arme gestreckt —
Wo der wuchtige pfeiler inmitten
Den kreuzbaum reckt.
Kein muskel bog sich: Er hing da
Qualerfaßt
Düstere königschlange
Einsame last
In Pinien den wechsel erwartend —
Erlösung naht
Mit dem lenz — so duldete Saul
Blind und starr — dumpf und matt.
Und ich wand aus den saiten die lilien
Im fingerstrich —
Nackt schnitte sie drückende sonne:
Ihr strahl ein stich.
Und ich spielte den ton für die schafe
Wenn züge nahn
Und folgsam gleiten ins tor
Bis das hürden getan.
Sie sind weiß denn siehe! sie haben
Am flußbett gegrast

Wo das wasser in sausenden halmen
Träge verglast.
Nun bettet sich eines am andern
Wie stern auf stern
In blauender ferne hindämmert
So blau und so fern!
Dann den klang der die wachteln im kornland
Vom neste zieht
Dem harfner zu folgen. Dann weisen
Wo sanftmut flieht
Und die grillen trunken sich töten.
Dann das schwere lied
Das die eilige springmaus schläfert
Vorm sandigen haus:
Kein wunder größer als sie
Halb vogel halb maus!
Uns zu liebe und scheu schuf Jehova
Pflanze und tier
Denn wir und sie sind ihm kinder:
Ein garten hier.

Dann fielen die ernterweisen
Ihr weinlied wenn hand
In hand Aug in Aug blut entfachte
Und flammen band
Verkettet im rausch dieser erde.
Und dann den gesang
Den schweren zur reise des toten:
»Tragt tragt ihn entlang —
Seine schwächen schwinden wie blumen
Und süß ist die frucht
Uns zu trösten. Wie er nun so strahlend
Ruhe sucht!«
Und dann helle weisen
Zur hochzeit: Vorn schreiten die jungfraun —
Sie naht die wir preisen
Schönheit und stolz unsrer hütten. —
Dann schlachtgetön
Wenn männer mit männern vermauert
Wie quadern stehn.

Ihr freunde! Wer wirft sie im sturm? —
Dann wie heiliger chor
Den zug zum altare geleitet
Im glorienflor. —
Doch ich schwieg hier: denn hier trug das dunkel
Stöhnen empor.

Und ich lauschte und hielt vor der stille
Den odem ein
Und das zelt schlug: denn Saul erbebte
Und funkelnder schein
Hüllte den turban in feuer-
Juwelengestein
Verbrannte und tiefe rubine
Im herzblut rein:
So das haupt — doch der körper hing reglos
Aufrecht im glühn. —
Und ich bog mich noch einmal zum spiele
Und jauchzte kühn:
»O mannheit! Dröhnende quellen
Bohrender saft
Leiber trunken im kampfspiel
Sinne entrafft!
O wilde freude! Im springen
Felsen hinauf —
Wir brechen die palmenwipfel
Der wasserlauf
Löst uns im silbernen anprall —
Der jagdspeer fliegt
Und die schwüle zeigt daß der löwe
Im lager liegt.
Und das mahl! Die datteln im goldstaub
Himmlischer prunk!
Und das wildfleisch getaucht in die krüge
Der volle trunk —
Und der schlaf im dorrenden flußbett
Wo binsen im wind
Dir raunen: Hier wirbelte wasser
So stumm und geschwind!
Wie gut ist die welt — nur dies leben!

Seinsfreude flicht
Die seele das herz und die sinne
Ins ewige licht. —
Liebtest du deines vaters locken
Heldensohn
Als er sein schwert dir antraute
Glorreichen lohn.
Sahst du die hände der mutter
Im kerzenrauch —:
Chöre sangen der Sterbenden —
Traf dich ein hauch
Als ihr zeugnis zitternd aufschwebte:
»Herr hör mich: geruht
Hat auf mir deine kühlende hand
Und alles war gut.«
Da brach triumph durch die tränen
In siegender flut. —
Und die brüder die hilfe der wettkampf:
Dies wirken gebar
Solche kraft: wie von siedenden trauben
Die seele so wahr.
Und die freunde der kindheit — der kindheit
Voll wundergeschick:
Verkündung und ruhm für die zukunft —
Der adlerblick —

Und siehe! so wardst du ein könig
Ein volk ist dein!
O die gaben sonst einzeln verschwendet
Hier all im verein —
Ein haupt trägt den stolz und die freude
Ja zorn gleich dem schmerz
Der felsen im schoße durchzittert
Und frei ist das erz —
Und ehrgeiz beschwingt für die lichtbahn
Dem sterne ein thron —
All alle brennen auf dir
Sonnensohn!

Ende des ersten teils.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

VOM 20. OKTOBER 1912 BIS 30. JUNI 1913.

Anglia. **36, 4** (9. Nov. 1912): M. Eimer, Byrons persönliche und geistige beziehungen zu den gebieten deutscher kultur. II. Geistige beziehungen. — W. J. Lawrence, Windows on the Pre-Restoration Stage. — H. Lange, Rettungen Chaucers. Neue beiträge zur echtheitsfrage von fragment A des mittelenglischen Rosenromans. II. — P. Fijn van Draat, Rhythm in English Prose. — Einenkel, Der ursprung der fügung *a good one.* — **37, 1** (4. März 1913): Samuel Moore, Studies in the Life-Records of Chaucer. — A. Trampe Bödtker, Questions of Stress and Pause in Modern English. — Otto B. Schlutter, Weitere beiträge zur altenglischen wortforschung. — J. H. Kern, Zum vokalismus einiger lehnwörter im Altenglischen. — J. H. Kern, Zu ne. *oven.* — Karl Jost, Zu den handschriften der *Cura Pastoralis.* — John S. P. Tatlock, Boccaccio and the Plan of Chaucer's *Canterbury Tales.* — Frederick Tupper jr., The Third Strophe of *Deor.* — C. M. Scheurer, An Early Sentimental Comedy. — **37, 2** (2. Juni): Roys, J. M. Synge and the Irish Literary Movement. — Lange, Rettungen Chaucers. III. — Aronstein, Thomas Heywood. — Ritter, Zur englischen *ā/e*-grenze. — K. Luick, Zu ne. *oven.* — Flügel, Lucy Toulmin Smith. 1838—1911.

Anglia, Beiblatt. **22, 10—23, 6** (Okt. 1912 bis Juni 1913).

Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen. **129, 1. 2** (Okt. 1912): Max Förster, Beiträge zur mittelalterlichen volkskunde VIII. — H. N. Mac Cracken, Lydgatiana. — Friedrich Wilhelm, Zu Seneca und Shakespeare *(Richard III.).* — A. S. Cook, Milton's View of the Apocalypse as a tragedy. — **129, 3. 4** (Jan. 1913): Erdmann, Zwei englische bearbeitungen der Psychesage aus dem 17. jahrhundert — F. Olivero, Sulle liriche di Francis Thompson. — H. Hecht, Die *Merry Muses of Caledonia* und Burns' *Court of Equity.* — **130, 1. 2** (April): Wyld und Brandl, Henry Sweet. — Brie, Zwei mittelenglische prosaromane: *The Sege of Thebes* und *The Sege of Troy.* — J. de Perott, Die hirtendichtung des Feliciano de Silva und Shakespeares *Wintermärchen.* — Hecht, Die *Merry Muses of Caledonia* und Burns' *Court of Equity* (schluß). — Jean-Marie Carré, La correspondance inédite de Harriet Martineau et de Henry Crabb Robinson.

Beiträge zur geschichte der deutschen sprache und literatur. **38, 1. 2** (20. Dez. 1912): H. Petersson, Beiträge zur germanischen wortforschung. — E. Sievers, Germanisch **īsa* 'eis'. — **38, 3** (4. April 1913).

Germanisch-romanische monatsschrift. **4, 11** (Nov. 1912): Aronstein, Die hexen im englischen renaissancedrama. II. — **4, 12** (Dez.). — **5, 1** (Jan. 1913): A. Ludwig, Deutschland und Deutsche im engl. roman des 19. u. 20. jahrhs. — **5, 2** (Febr.): Fehr, Der deutsche idealismus in Carlyles *Sastor Resartus.* — **5, 3** (März): Fest, Zu »Shakespeares totenmaske« und »Ben Jonsons totenbild«. — **5, 4** (April): Stahl, Das englische bühnenstück 1800—50. — **5, 5** (Mai): K. Jahn, Wilhelm Meisters Theatralische Sendung und der humoristische roman der Engländer. — L. Brandl, Vordefoesche robinsonaden in der weltliteratur. — **5, 6** (Juni): van Hamel, The Ballad of King Lear.

Indogermanische forschungen. **31, 1—3** (26. Nov. 1912): Festschrift für Berthold Delbrück; 1. teil. — **31, 4** (25. Febr. 1913). — **31, 5** und anzeiger

(18. April 1913). — **32, 1. 2** (30. April): Brugmann, Zu den ablautsverhältnissen der sogen. starken Verba des Germanischen.

Literaturblatt für germanische und romanische philologie. **32, 10** bis **33, 6** (Okt. 1912 bis Juni 1913).

Modern Language Notes. **27, 7** (Nov. 1912): Karpinski, Augrim-Stones. — H. S. V. Jones, A. Proverb in *Hamlet.* — Kenyon, On an idiomatic Order of Words. — Reviews. — Correspondence. — Brief Mention. — **27, 8** (Dec.): Woods, The Ballad of *The Gypsy Davy.* — Friedland, Milton's *Lycidas* and Spenser's *Ruines of Time.* — Nicholson, Notes on Milton. — **28, 1** (Jan. 1913): Phelps, Browning in Germany. — Reviews, etc. — **28, 2** (Feb.): J. Q. Adams, jr., Some Notes on *Hamlet.* — T. S. Graves, *The Arraignment of Paris* and Sixteenth Century Flattery. — J. W. Scholl, Longfellow and Schiller's *Lied von der glocke.* — C. R. Baskervill, Bandello and *The Broken Heart.* — **28, 3** (March): Killis Campbell, Miscellaneous Notes on Poe. — Routh, The Model of the Leather-Stocking Tales. — Manuel, The Source of the Immediate Plot of *Faire Em.* — Smith, The Metamorphoses in *Muiopotmos.* — **28, 4** (April): G. Curme, The proper subject of a Passiv Verb. — B. Jefferson, A Note on *The Squyr of Lowe Degre.* — Upham, A Parallel for Richardson's *Clarissa.* — **28, 5** (May): J. E. Wells, Some New Facts Concerning Fielding's *Tumble-Down Dick* and *Pasquin.* — Belden, Onela the Scylfing and Ali the Bold. — **28, 6** (June): Sturtevant, anord. *tryggr.* — Andrews, The Authorship of *The Late Lancashire Witches.*

Modern Language Review. **8, 1** (Jan. 1913): H. V. Routh, The Future of Comparative Literature. — G. C. Moore Smith, Donniana. — A. S. Napier, Two Fragments of Alfred's *Orosius.* — **8, 2** (April): Cyrill Brett, Notes on *Sir Gawayne and the Green Knight.* — John Edwin Wells, Fielding's *Champion* and Captain Hercules Vinegar. — Miscellaneous Notes. — Reviews. — Minor Notices.

Modern Philology. **10, 2** (Oct. 1912): Dargan, Shakespeare and Ducis. — Griffith, Some Notes on the *Dunciad.* — Baskervill, Sidney's *Arcadia* and *The Tryall of Chevalry.* — Samuel Moore, On the Date of Chaucer's *Astrolabe.* — **10, 3** (Jan. 1913): T. F. Crane, New Analogues of Old Tales. — J. H. Heinzelmann, Pope in Germany in the Eighteenth Century. — E. Payson Morton, The Spenserian Stanza in the Eighteenth Century. — J. Quincy Adams, jr., *Every Woman in Her Humor* and *The Dumb Knight.* — J. R. Hulbert, Chaucer and the Earl of Oxford. — **10, 4** (April 1913): Moriarty, The Bearing on Dramatic Sequence of the Varia in *Richard the Third* and *King Lear.* — Hardin Craig, The Origin of the Old Testament Plays. — Ernest P. Kuhl, Index to the Life-Records of Chaucer. — T. S. Graves, The Heywood Circle and the Reformation. — W. Dinsmore Briggs, Ben Jonson. — Frank W. Cady, The Passion Group in Towneley.

Neueren sprachen, Die. **20, 6** (Okt. 1912): Sadler, England's Debt to German Education. — Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes. — **20, 7** (Nov.): Rambeau, Aus und über Amerika. (Forts.) — **20, 8** (Dez.): H. Meyer-Benfey, Robert Brownings *The Ring and the Book.* I. — **20, 9** (Jan. 1913): H. Meyer-Benfey (schluß). — L. Oswald, Recent Literature. — **20, 10** (Febr.): Viëtor, Einheitliche lautschrift. — L. Oswald, Recent Literature (schluß). — **21, 1** (April): Ahlgrimm, Der fremdsprachliche anfangsunterricht vom standpunkt der

jugendforschung beurteilt. — Rambeau, Aus und über Amerika (forts.). — Reichel, Engl. lektüre-kanon I. — **21, 2** (Mai).

Neuphilologische mitteilungen (Helsingfors). **1912, 7/8** (10. Dez.). — **1913, 1/2** (20. Febr.): Simonnot, Grammatischer unterricht nach der direkten methode. — **3/4** (19. Mai): Simonnot, Grammatische und stilistische übungen im fremdsprachlichen unterricht.

Publications of the Modern Language Association of America. **27, 4** (Dec. 1912): Shannon, The Source of Chaucer's *Anelida and Arcite.* — F. Tupper jr., The Shakspearean Mob. — G. B. Woods, A Reclassification of the Perceval Romances. — **28, 1** (March 1913): J. Edwin Wells, Fielding's Political Purpose in *Jonathan Wild.* — Samuel Moore, Patrons of Letters in Norfolk and Suffolk, c. 1450. — E. N. S. Thompson, The Theme of *Paradise Lost.* — **28, 2** (June): Curme, Development of the Progressiv Form in Germanic. — Tieje, A peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction. — Baskervill, The early Fame of *The Shepheards Calender.*

Revue Germanique. **8, 2** (Mars-Avril 1912): Schoell, Un drame élisabéthain anonyme: *Charlemagne.* — Danchin, Les Origines du Théâtre de Blackfriars (1576—1584). Découverte de documents importants par M. Albert Feuillerat. — **8, 3** (Mai-Juin): A. Leger, Wesley inédit. — Ruyssen, Le théâtre anglais (1911—1912). — **8, 4** (Juillet-Août): J. Marie Carré, Un ami et un défenseur de Goethe en Angleterre. Henry Crabb Robinson (1775—1867), avec des documents inédits. — G. d'Hangest, Le premier roman de John Galsworthy. — Caroline Spurgeon, De l'emploi du symbole dans la poésie de Shelley. — Delattre, La poésie anglaise: juin 1911 jusqu'à mai 1912. — **8, 5** (Nov., Déc.): G. Rabache, Austin Dobson, poète. — Digeon, Constable et Wordsworth. — **9, 1** (Janv.-Févr. 1913): Koszul, Le roman anglais 1911—12.

Scottish Historical Review. No. **37** (Oct. 1912): Dallas, The honorific 'The'. — **38** (Jan. 1913): H. Maxwell, The honorific 'The'. — **39** (April): Robb, Arthur Johnston in his Poems.

Zeitschrift für deutsche wortforschung. **14, 3** (Februar 1913): van Helten, Zur Semasiologie. — **14, 4** (Juni).

Zeitschrift für französische sprache und literatur. **39, 2** u. **4** (15. Mai 1912): Referate und rezensionen. — **39, 5** u. **7** (1. Juli): Abhandlungen. — **39, 6** u. **8** (20. Sept.): Referate und rezensionen. — **40, 1** u. **3** (4. Nov.): Abhandlungen. — **40, 2** u. **4** (28. Dez.): Referate u. Rezensionen. — **40, 5** u. **7** (17. Febr. 1913): Abhandlungen. — **40, 6** u. **8** (15. Mai): Referate u. Rezensionen.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Nur arbeiten, deren fertigstellung gesichert ist, sollten hier angekündigt werden. Um einsendung der fertigen arbeiten wird gebeten.

1. Johannes Müller, *Das kulturbild des Beowulfepos.* Göttinger dissert.

2. Adolf Girschick, *Elfridenstoff und Elfridenmotiv in der englischen literatur.* Prager dissert.

3. Friedrich Depken, *Sherlock Holmes, Raffles und ihre vorbilder.* Heidelberger dissert.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der senior der österreichischen anglisten, hofrat professor dr. Jakob Schipper an der universität Wien, der am 19. Juli seinen 71. geburtstag feiert, tritt mit dem 1. Oktober in den ruhestand. Möge ihm ein gesegneter lebensabend beschieden sein!

Als sein nachfolger wurde professor dr. Johannes Hoops von der universität Heidelberg berufen, der aber dem ruf nicht folge leisten wird.

Am 4. April starb zu Dublin der bekannte literarhistoriker Edward Dowden im alter von 70 jahren (geb. zu Cork am 3. Mai 1843).

Am 2. Juni starb zu Swinford Old Manor bei Ashford in Kent Englands Poeta laureatus Alfred Austin. Er wurde am 30. Mai 1835 zu Headingley bei Leeds geboren und 1896 von der konservativen regierung zu Tennysons nachfolger in der würde des Poet laureate ernannt.

Die liberale regierung hat nunmehr Robert Bridges zum Poeta laureatus erhoben.